

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Fotografía del territorio: modelos políticos y económicos en la
construcción del paisaje urbano en Madrid 1992/2017**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ricardo Espinosa Ruiz

Directora

Beatriz Fernández Ruiz.

Madrid, 2018



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes



Fotografía del territorio.
Modelos políticos y económicos
en la construcción del paisaje urbano
en Madrid 1992/2017.

Memoria para optar
al grado de Doctor
presentada por
Ricardo Espinosa Ruiz
bajo la dirección de la Doctora
Beatriz Fernández Ruiz

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes



Fotografía del territorio.
Modelos políticos y económicos
en la construcción del paisaje urbano
en Madrid 1992/2017.

Memoria para optar
al grado de Doctor
presentada por
Ricardo Espinosa Ruiz
bajo la dirección de la Doctora
Beatriz Fernández Ruiz

Agradecimientos

Quisiera agradecer a los fotógrafos Martí Llorens, José María Rosa, Xavier Ribas, Jorge Yeregui, Andreia Alves De Oliveira y Bas Princen el tiempo que me han dedicado de manera tan altruista.

También quisiera agradecer a Javier e Ismael el tiempo que hemos pasado juntos explorando la región, a Helena por escucharme y ayudarme a ampliar la visión de un problema con tantas dimensiones, a Alberto por sus consejos y críticas, y a Beatriz por haberme dirigido y acompañado en este viaje, siempre con la referencia, orientación y palabra justa en el momento adecuado.

Fotografía del territorio.
Modelos políticos y económicos
en la construcción del paisaje urbano
en Madrid 1992/2017.

ÍNDICE

Resumen / Abstract
página 7

Capítulo 1

Introducción
página 9

Capítulo 2

Más allá del documento:
la fotografía de paisaje urbano
como proyecto de investigación
página 13

2.1 Paisaje urbano, fotografía e investigación
página 15

2.2 El paisaje urbano, el paisaje intervenido
página 24

2.3 Fotografía del territorio:
Madrid 1992 / 2017
página 33

2.4 Una nueva ventana
página 41

El lugar de los hechos (serie fotográfica)
página 43

Anexo. Entrevistas con fotógrafos
página 49

Capítulo 3

Ruinas del presente,
un Grand Tour del siglo XXI
página 83

3.1 Un Grand Tour del siglo XXI
página 85

3.2 La ruina, el lugar y el tiempo
página 88

3.3. El viaje
página 94

Ruinas del presente (serie fotográfica)
página 95

3.4 El paisaje entrópico
página 112

Anexo. Información localizaciones
página 117

Capítulo 4

Vistas de Madrid: la ciudad corporativa
página 123

4.1 El vaciado corporativo
página 125

4.2 Los datos de la ciudad
página 134

4.3 La ciudad corporativa
página 139

Vistas de Madrid, la ciudad corporativa
(serie fotográfica)
página 141

4.4 Vistas de Madrid
página 156

4.5 La veduta construida
página 161

Anexo. Información localizaciones
página 163

Capítulo 5

Caprichos, viaje al Ensanche Sur
página 169

5.1 El nuevo ensanche
página 171

5.2 Caprichos del ensanche.
página 175

Caprichos Ensanche Sur (serie fotográfica)
página 177

Conclusiones

página 187

Índice de imágenes

página 199

Bibliografía

página 203

RESUMEN

La región metropolitana de Madrid ha sufrido una profunda transformación del territorio en las últimas décadas. Transformación fomentada por un modelo de crecimiento fuertemente basado en la expansión del suelo urbanizado, y que ha sido acompañada de unas medidas políticas que lo han favorecido.

Como resultado de este proceso, el paisaje urbano sufre una serie de modificaciones cuyo resultado nos permite hacer una lectura de los hechos sucedidos.

El paisaje, especialmente aquel en el que la acción del hombre es evidente, ha estado profundamente ligado a la representación del territorio, y la fotografía encuentra en él un productivo campo de trabajo desde su invención. La exposición de 1975 *New topographics* supone un punto de inflexión en la fotografía respecto a la lectura del paisaje, y la investigación se postula como una excelente herramienta a la hora de poder añadir nuevas capas de información a la mirada que se hace desde la fotografía para interpretar los nuevos paisajes que van surgiendo.

Dentro de la representación tradicional de la ciudad, vistas, caprichos y ruinas nos muestran tres puntos de vista que nos ayudan a formar una idea de la misma. Las ruinas hablan de una trayectoria. Son el pasado, pero sobre todo un lugar de reflexión. Las vistas nos introducen en la representación más fiel de ciudad, acotando determinados fragmentos relevantes de su hacer cotidiano.

Por último, los caprichos son una ficción.

Su nombre nos indica que estamos ante una escena, que aunque muestra parte de realidad también tiene una fuerte carga interpretativa.

El recorrido que hacemos a lo largo de estos tres géneros se convierte en un Grand Tour del siglo XXI, que de la misma manera que el original, nos muestra algunas de las grandes obras que se han construido en Madrid en los últimos años, a la vez que describe el modelo de sociedad que los ha creado.

palabras clave

investigación basada en la práctica, fotografía, paisaje, ruina, veduta, capricho, Madrid

ABSTRACT

Madrid's metropolitan area has undergone a wide-reaching transformation in its territory over the last few decades. The kind of transformation boosted by a growth model based on the expansion of urbanized land, and which has gone hand-in-hand with certain political measures that have further encouraged it. As a result of this process, the urban landscape has been through a series of modifications, the results of which allow us to attempt a reading of what happened.

The landscape, in particular where man has clearly intervened, has been closely linked with the representation of territory, and, since its invention, photography has found it to be a fruitful terrain in which to work. The 1975 exhibition 'New Topographics' was a turning point in photography in terms of reading the landscape, and research is posited as a superlative tool when it comes to being able to add further layers of information onto the gaze that comes from photography, in order to interpret the new landscapes that arise.

Within the traditional representation of the city, there are three different viewpoints that help us shape our idea of it: namely, those revealed to us by views, capricci, and ruins. Ruins speak of a trajectory. They are the past, but above all a place of reflection. Views take us to the most faithful representation of the city, albeit fencing off certain fragments relevant to its daily life. Finally, capricci are fiction. Their name suggests that we are before a scene, that although it shows part of reality, it is also very much open to interpretation. Our own journey between these three points thus becomes a 21st century version of the Grand Tour, which, as with the original, shows us some of the towering works that have been built in Madrid over the last few years, whilst also describing the model of the society that has created them.

keywords

practice-based research, photography, landscape, ruin, view, capriccio, Madrid

1. Introducción

El presente trabajo de investigación es la continuación del proyecto comenzado durante el Master en Investigación en Arte y Creación que cursé en los años 2011/12 en la Universidad Complutense de Madrid. Durante los años previos, había trabajado como fotógrafo de arquitectura, principalmente en Madrid, documentando las nuevas construcciones que se estaban llevando a cabo. Pasé mucho tiempo recorriendo la ciudad, especialmente la que más creció y se renovó en esos años, la periferia. Arquitectos y urbanistas tienen una tarea importante a la hora de planificar su construcción. Pero también los habitantes de ellas, y sobre todo, aquellos en los que depositamos su gestión y planificación, y cuya contribución es fundamental a la hora de decidir cuánto y cómo debe crecer la ciudad. La idea del *Grand Tour*, vigente en el siglo XXI, es precisamente esta: el viaje que permite comprender un modelo de sociedad a partir de las construcciones que realiza.

Los reportajes que realizaba como fotógrafo siempre tenían una secuencia narrativa similar: comenzaban con vistas alejadas del edificio, en las que se mostraba su entorno. Posteriormente se pasaba a vistas en las que la construcción en su totalidad ocupaba el primer plano, hasta concluir con fotos de detalles. Este es el hilo que construye la manera de abordar este proyecto de investigación. Para poder comprender cuáles son los factores que modifican el paisaje urbano de nuestras ciudades, hay que buscar una vista que permita comprender cuáles son aquellos que lo han ido modelando y el entorno en el que surge, para posteriormente poder acercarnos a cada uno de los elementos y observarlos con detalle.

Hay dos partes diferenciadas en este trabajo. Al abordar un proyecto de investigación basada en la práctica, me pareció que la bibliografía que se centraba en la fotografía de paisaje no era lo suficientemente específica, por lo que en la primera de ellas, he tratado de acercar este método de investigación a la disciplina, estableciendo algunos criterios que considero importantes. En los siguientes capítulos aplico el modelo descrito en la primera parte centrándome en el paisaje urbano de la ciudad de Madrid y su zona de influencia (lo que como veremos, a veces nos hará alejarnos varios kilómetros del área metropolitana). Y de cómo y por qué se ha ido modelando en los últimos años en función de intereses que más que aleatorios, por el contrario, han sido bien planificados y que corresponden a ciertas lógicas más cercanas a intereses económicos que a las necesidades de los ciudadanos.

La elección de la zona a estudiar ha sido motivada por varios factores. En los últimos 25 años Madrid ha sufrido importantes cambios. Para una región me-

tropolitana que alcanza los casi seis millones y medio de habitantes en 2016, es muy importante tener en cuenta el modelo de expansión que se planificó, con las consiguientes consecuencias de la aplicación del Plan General de Ordenación Urbana de 1997, y las modificaciones que supuso frente al Plan General de 1985. Todo ello repercute lógicamente en su paisaje urbano, que ya de por sí es un paisaje en constante cambio, y por lo tanto, fértil campo de estudio en el que trabajar. Desde la disciplina fotográfica, Madrid ha contado y cuenta con una amplia representación, pero aún está lejos de París o Nueva York, las ciudades fotográficas más tradicionales. También a nivel nacional, podemos decir que su paisaje urbano no ha sido tan explorado como, por ejemplo, el de Barcelona. Por ello es importante continuar ampliando el campo de trabajo, y espero que esta investigación pueda ser una pequeña aportación en este sentido.

La utilización de los mapas ha sido un buen recurso para visualizar geográficamente las localizaciones que conforman este trabajo, así como para poder planificar las rutas que he ido recorriendo, e incluso previsualizar los lugares a través del *street view* de Google. Aunque en esta copia he incluido las imágenes de los mapas, a través del enlace <https://goo.gl/ZD8KUJ> se pueden consultar en línea el archivo de trabajo en el que me he apoyado. Además esta página contiene más capas de información que las incluidas en este trabajo, por lo que recomiendo su visita. Este trabajo también se puede consultar en línea en formato PDF, para acceder de manera más cómoda a los enlaces que se han incluido. A esta versión se puede acceder a través del mismo enlace.

Considero que el tipo de cámara utilizado en un proyecto de fotografía es una de las elecciones que debe tomarse antes de comenzar, ya que es una de las variables que debemos manejar. Para este tipo de proyectos, generalmente prefiero trabajar con película, ya que, por la propia limitación del medio, obliga a reflexionar antes de hacer la toma. Para las ruinas y las vistas periféricas de la ciudad he utilizado una cámara de placas de 10x12. Este tipo de cámaras acentúa aún más el hecho de pensar bien la toma antes de efectuarla, ya que será necesario montar el trípode, preparar la cámara, cargar la placa... un proceso que necesariamente nos llevará varios minutos. Para las más urbanas (para el epígrafe sobre *el lugar de los hechos* y las vistas verticales) he utilizado una cámara de medio formato, que resulta más flexible a la hora de fotografiar por el centro de la ciudad. En ambos casos la película ha sido escaneada y procesada digitalmente. Para el proyecto de Alcorcón, teniendo en cuenta el volumen de fotos a realizar y que el punto de vista de las fotos estaba decidido antes de hacer las tomas, he utilizado una cámara

Se puede acceder a una versión en línea del proyecto, los mapas y las series fotográficas.



digital de 35mm por la velocidad de trabajo que permite.

Tradicionalmente, el paisaje urbano es abordado por diversas disciplinas como la geografía, la historia, la arquitectura o el urbanismo. Muchas de ellas utilizan la fotografía como elemento de documentación. Con este proyecto de investigación basada en la práctica, lo que se pretende es que sea la fotografía la disciplina que aborda el proyecto de investigación de manera autónoma, capaz de generar un discurso propio.

CAPÍTULO 2
**Más allá del documento:
la fotografía de paisaje urbano
como proyecto de investigación**

En este capítulo hacemos una aproximación al proyecto fotográfico del entorno urbano desde la perspectiva del denominado *Research in the arts*. Se propone un método que, más allá de la documentación o catalogación de lugares, busca su propia identidad en un campo en el que las artes, humanidades, ciencias sociales, arquitectura y urbanismo se encuentran fuertemente imbricadas.

Así, la fotografía de paisaje urbano basada en la investigación se concibe en un nuevo paradigma que convive con las diferentes disciplinas, que puede ser incluida como un actor más dentro de las diferentes tradiciones y lecturas que se ofrecen de la ciudad.

Estudiaremos el marco teórico planteado por Borgdorff, viendo de qué manera se relaciona con la fotografía de paisaje urbano y trataremos de ampliarlo a una cuarta relación entre 'investigación y arte' en torno a la fotografía. En un segundo apartado haremos un repaso a la historia de la fotografía del territorio, buscando la conexión con la investigación, y veremos cómo actualmente algunos fotógrafos realizan trabajos sobre el territorio basándose en la investigación.

Por último veremos cómo este trabajo se inscribe dentro de la 'investigación en las artes' y explicaremos la metodología y posicionamiento que pretendemos sostener.

Como resultado, el trabajo fotográfico y de investigación evidencia cómo esta aproximación permite ampliar el campo de interés de la misma, y aspira a tener una repercusión que va más allá estrictamente del mundo de las artes, ofreciendo nuevas lecturas al resto de disciplinas.

palabras clave

fotografía, paisaje urbano,
investigación basada en la práctica, ciudad.

2.1 Paisaje urbano, fotografía e investigación

Las ciudades son sin duda complejas estructuras donde se entrelazan relaciones de muy diferente tipo. Por ello, parece normal que su paisaje sea estudiado y abordado desde diferentes disciplinas. Cuando hablamos de Paisaje Urbano, podemos encontrarnos con aproximaciones que lo analizan desde diferentes perspectivas: desde la arquitectura y la urbanística, la geografía, la historia, la economía, la antropología, o la historia del arte, en lo que ha sido denominada “hibridación interdisciplinaria” (Capel, 2002, p. 36-48). Sin embargo a menudo la fotografía (en la que por otro lado se suelen apoyar muchas de ellas) no suele aparecer como disciplina capaz de aportar un discurso propio, sino más bien como un método de generar documentos que sirven para su comprensión.

Este hecho tampoco debería ser sorprendente, teniendo en cuenta que la incorporación de la fotografía como disciplina universitaria es relativamente reciente. Pero el paso del tiempo, y en especial el Proceso de Bolonia, actúan como catalizadores haciendo que los estudios en artes se equiparen a los de otras disciplinas, incluyendo la investigación entre sus competencias. Esto lógicamente, no quiere decir que no existiese investigación en este ámbito, pero en lo que sí que ha contribuido es que se haya abierto un debate acerca de cómo debería ser la investigación específica en las artes.

Como indica Horacio Fernández (2005, p. 104) con respecto al paisaje “sus correspondencias con la historia y la política, (...) forman parte de él desde el mismo inicio del paisajismo”, por lo que “pensar el paisaje, interpretarlo y, también, representarlo es un reto para los artistas contemporáneos, un tema abierto y problemático”. De este modo, parece una evolución natural que la fotografía como proyecto de investigación vaya abriéndose poco a poco un hueco que ayude a complementar y ampliar los estudios sobre el paisaje urbano que hace ya tiempo abordan otras disciplinas.

La investigación basada en la práctica

Aunque no exista unanimidad a la hora de definir cómo debería ser la relación de la investigación y las artes, vamos a partir del marco teórico que propone Borgdorff (2006), por ser el que considero el más clarificador con respecto al tema, y el que, además, nos va a permitir de una manera concisa establecer vínculos entre investigación y fotografía. Este autor propone tres aproximaciones respecto a dicha relación:

En el caso de investigación sobre las artes (*research on the arts*) podemos agru-

par todos los estudios que, desde una cierta distancia, intentar hacer una lectura sobre los diferentes trabajos realizados en esta disciplina, y dónde existe un claro distanciamiento entre el investigador y el estudio realizado. Esto engloba desde textos relacionados con la historia de la fotografía, ensayos que reflexionan en torno a la creación fotográfica, archivos fotográficos...

Dentro de la fotografía de paisaje urbano podemos encontrar una amplia bibliografía al respecto. Por centrarnos en proyectos que han sido realizados en los últimos años en el ámbito nacional, podríamos citar, por ejemplo, el trabajo realizado para la exposición ‘Mirar la Arquitectura: Fotografía monumental en el siglo XIX’¹ que muestra la importante labor de la fotografía de arquitectura a la hora de documentar y difundir el patrimonio. También el trabajo realizado por el grupo de investigación FAME², que rescata a los fotógrafos que documentaron el movimiento arquitectónico de la modernidad en España. Encontramos también trabajos centrados en autores que trabajaron en esta área, como el realizado sobre la obra de José Martínez Sánchez (Molina y Sanchis, 2014) o la exposición dedicada a Paco Gómez³.

Se trata por lo tanto, de estudios que nos ayudan a completar un marco teórico y que nos permiten ampliar nuestra visión del campo fotográfico.

La segunda aproximación, denominada investigación para las artes (*research for the arts*), “puede describirse como la investigación aplicada en sentido estricto” y comprende toda aquella investigación que “aporta descubrimiento e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra” (Borgdorff, 2006, p. 30). En el caso de la fotografía, la cantidad de patentes presentadas desde su invención hasta la actualidad hace que podamos considerarla probablemente como el tipo de investigación que más bibliografía ha generado. Además, en el caso específico de la fotografía, se da un particular hecho: esta aproximación a menudo va unida a la generación de obra, que aunque es posible que en origen no tuviese la intención de ser concebida como artística, con el paso del tiempo si ha sido considerada como tal. No en vano, el crítico fotográfico Gerry Badger (2010) afirma que los fotógrafos del siglo XIX que se centraron en esta tipo de investigaciones son los que han tenido más reconocimiento posteriormente. Considera que Muybridge, “al igual que Fenton o Le Gray, se debatió entre los aspectos científicos y artísticos del medio” lo que hace que ocupen posiciones más relevantes en la historia de la fotografía de finales del XIX, que otros como Rejlander o Robinson, a los que califica como “notas al pie de página” (p. 35).

1) Comisariada por Helena Pérez Gallardo y Delfín Rodríguez, tuvo lugar del 3 de julio al 4 de octubre de 2015 en la Biblioteca Nacional.

2) El proyecto *Fotografía y Arquitectura Moderna en España*, también dio pie a una exposición, en la fundación del ICO del 4 de junio al 8 de septiembre de 2014.

3) Celebrada del 20 abril al 24 julio de 2016 en la sala de exposiciones del Canal de Isabel II.

Basta tomar como ejemplo toda la investigación que ha llevado el ir disminuyendo los tiempos de exposición de las fotografías. El poder jugar con los tiempos de exposición, hace que la fotografía permita ver de una nueva manera. Con una exposición de 20 segundos, personas, carruajes, o las olas del mar no quedan nítidas, sino que desaparecen, o solo vemos una especie de sombras. Con los nuevos descubrimientos se comienza a poder captar estos instantes, que aunque el ojo tampoco consigue congelar, sí que podemos entender. Pero a partir del momento en el que las exposiciones se reducen a fracciones de segundo también permiten mostrar cosas que el ojo no había conseguido ver. De la década de los 70 del siglo XIX son las fotos de Muybridge donde se demuestra que efectivamente, en una carrera al galope de una yegua, hay un momento en el cual las patas, no tocan el suelo. En la década sucesiva, Etienne-Jules Marey irá realizando diferentes mejoras a los sistemas que utilizaba para captar el movimiento de los animales, incluyendo la película flexible y facilitando la llegada de otro invento: el cinematógrafo. Ya en el siglo XX Edgerton⁴ inventa un sistema de iluminación con destellos de velocidad 1/1.000.000 de segundo, lo que le permite captar el momento en el que la gota de leche cae sobre el plato formando una corona. Actualmente este es un campo en el que se sigue investigando, y el año 2011 un equipo de investigación del Massachusetts Institute of Technology (donde ya trabajara Edgerton) ha conseguido tomas de tres billonésimas de segundo, en las que podemos observar cómo incide un fotón sobre una superficie. Así, desde la prolongada exposición que permitió a Niépce realizar el *Punto de vista de Le Gras*⁵, hasta las tomas de tres billonésimas de segundo “la cámara hará visible aquello que le era invisible al ojo humano, y será la fotografía la que nos revele el aspecto de las estructuras generadas por el tiempo/movimiento que no vemos” (Calbet y Castelo, 2002, p. 48).

La fotografía elige en su nacimiento la arquitectura y las escenas urbanas como uno de los motivos favoritos (Campany, 2015, p. 27), precisamente por su condición de objetos estáticos aptos para las exposiciones prolongadas. Por lo tanto, podemos considerar, por ejemplo, algunos trabajos de Daguerre como auténticos retratos del paisaje urbano surgidos claramente de la investigación aplicada.

Este es por lo tanto, solo un ejemplo de los muchos frentes que ha tenido y sigue teniendo la investigación en la técnica fotográfica, a los que podríamos añadir: el color en la fotografía, las diferentes técnicas y materiales de impresión, las mejoras introducidas en las ópticas, o por hablar de temas más contemporáneos, el paso de la fotografía analógica a digital, la mejora de los sensores en las cámaras digitales, la incorporación de la cámara a los teléfonos móviles, o el

4) Edgerton probablemente sea uno de los nexos más evidentes entre fotografía e investigación “fue ante todo un investigador y un científico en busca de nuevos modos de ver y de percibir el mundo. Sus imágenes deben entenderse como experimentos visuales y científicos sobre los que no se premedita sobre los hallazgos posibles” (Gómez Isla, 2010, p. 14).

5) Aunque normalmente se habla de 8 horas, parece ser que el tiempo que le debió llevar fue bastante superior (Marignier, 2010, p. 4).

uso de algoritmos para la búsqueda de patrones en las fotografías de internet.

Por último, dentro de la tricotomía definida por Borgdorff, encontramos la investigación en las artes (*research in the arts*), también a menudo denominada investigación basada en la práctica, y que más debate genera en los últimos años dentro del mundo de las artes. Este tipo de investigación se caracteriza principalmente porque “no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que esta es en sí, un componente esencial tanto en el proceso de investigación como de los resultados de la investigación” (p. 30). Bajo la idea de que teoría y experiencias van de la mano en las artes, la propuesta de esta vía abre la puerta a que el conocimiento que se pueda generar a través de este tipo de investigación, sea transmitido a través del propio proceso productivo y/o a través de la obra producida a raíz de dicha investigación, y cuyos objetivos serían similares a los de toda investigación académica:

“La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes para el contexto investigador y el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio” (p. 40)

Por lo tanto, a partir de esta definición podemos resaltar que el trabajo de investigación que realicemos debe servir para ampliar la comprensión de un sistema, y que lo haga aportando una mirada inédita. Los fotógrafos Bleda y Rosa dicen al respecto: “Al menos en nuestro caso, pensamos que la investigación lo que consigue es dar profundidad a la lectura de la fotografía, es una manera de abrir el territorio, en el sentido de que no estamos simplemente mostrándolo o representándolo”⁶, es decir, que la investigación hace que la fotografía no sea únicamente un documento, sino que propicie un sistema recursivo de producción de conocimiento. De este modo, el binomio entre fotografía e investigación hace que estas se alejen de la mera representación. Como señala Aurora Fernández Polanco (2014) el “construir nuestros problemas gracias al carácter reflexivo de las imágenes, capaces ellas mismas de plantearlos y proponer soluciones” (p. 214-215). Esto hace que la investigación acentúe el carácter performativo de las

6) En conversación con el autor. La entrevista completa puede leerse en el anexo de este capítulo

imágenes, y que actúen como agentes capaces de transformar su entorno. Cuando el fotógrafo Luc Delahaye define sus fotografías como “una imagen que piensa”, Georges Didi-Huberman (2014, p. 58-59) afirma que es “todo lo que se puede exigir a una imagen en arte”.

Cabría señalar, con respecto al tipo de conocimiento y entendimiento del que se ocupa la investigación en las artes, que, como propone Alain Roger (2007), el paisaje en si es un concepto concebido desde el medio artístico, por lo que, la fotografía de paisaje urbano, encaja dentro de esta vía de investigación.

Surge de la detección de un problema relevante para la comunidad, y se desarrolla con métodos que puede combinar los experimentales, con los hermenéuticos, ya que la obra creada a través de este proceso estará ligada a las experiencias personales, por lo que podemos calificarla como interpretativa. El fotógrafo Francesco Jodice lo plantea del siguiente modo:

No soy un fotógrafo “sensorial”, capaz de relacionarse con un fenómeno solo en base a sensaciones. Trabajo siempre con método: parto de una intuición que percibo como una anomalía cultural, valoro un hecho como una realidad desviada y de esto comienzo un proceso de investigación que en el caso de las películas puede durar hasta un año. Sólo al terminar esta fase decido cómo proceder y cómo formalizar (en fotografía, película, con una instalación, una acción o textos). Normalmente los paisajes que describo son paradigmas de condiciones culturales especiales, no es el lugar en si quien manifiesta un valor, sino la condición atmosférica de su paisaje social. (Arena, 2011)

De hecho, este acercamiento metodológico desde diferentes aproximaciones parece ser una de las características más reconocidas y reconocibles dentro de la investigación en las artes. Hito Steyerl (2010) habla de la misma como una traducción de dos o más lenguajes que describe bajo el título de “multilingüismo de la investigación artística” (p. 35). En esta línea, Gray y Malins (2004, p.30), aconsejan que este tipo de investigaciones también utilicen diferentes métodos.

La traducción es mía, puede leerse la versión original en el pie de página.

Non sono un fotografo “sensoriale”, capace di relazionarsi con un fenomeno solo in base a delle sensazioni. Lavoro sempre con metodo: parto da un’intuizione che percepisco come una anomalia culturale, valuto un fatto come una realtà deviata e da questo innesco un processo di ricerca che nel caso dei film può durare anche un anno. Solo al termine di questa fase decido come procedere e come formalizzare (in fotografia, in film, con una installazione, un’azione o dei testi). Di solito i paesaggi che descrivo sono dei paradigmi di condizioni culturali speciali, non è il luogo in sé ad esprimere un valore, ma piuttosto la condizione atmosferica del suo paesaggio sociale. (Arena, 2011)

Algunos no difieren de los que puedan ser utilizados en otras disciplinas, tales como entrevistas, observación de sucesos, o estudio de casos específicos; mientras se incorporan otros que sí son propios de la investigación en las Artes, como son la observación y reflexión sobre la propia práctica, el uso de metáforas y analogías, o la creación de un proyecto visual.

Por último, los resultados deben ser publicados y publicables, de manera que puedan revertir en la comunidad. En este caso, además de publicaciones, comunicaciones o congresos, entendemos que la manera de hacerlo llegará a ese público general, y por el medio que se trata, también debemos incluir muestras y exposiciones.

Esta manera de entender la investigación en las Artes es en la que se inscribe este trabajo de investigación. Cabe señalar que algunas universidades⁷ de Reino Unido ofertan programas específicos de doctorado en fotografía basada en la práctica. Existe un foro⁸ de investigadores en torno a la fotografía, dentro del cual alguno de sus miembros ha obtenido el doctorado bajo esta modalidad.

De hecho, resulta evidente que para este tipo de investigación, Reino Unido es uno de los países de referencia. El Arts and Humanities Research Council (AHRC)⁹, hace especialmente hincapié en los procesos de investigación, siendo estos los parámetros que se deben cumplir para optar a los fondos que concede:

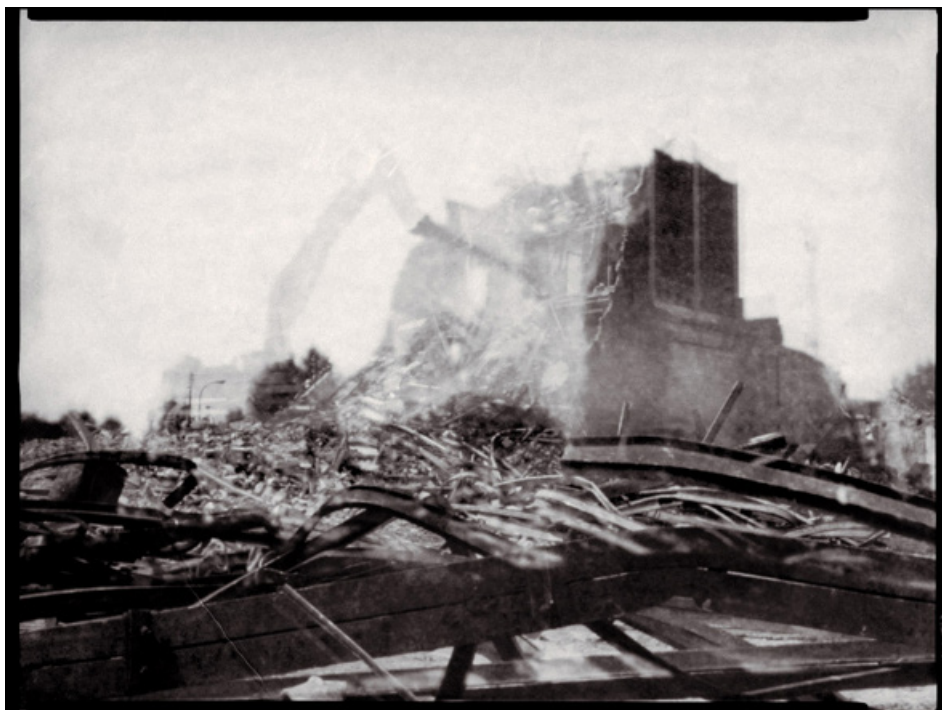
Las actividades de investigación principalmente deben centrarse en los procesos de investigación más que en los resultados. Esta definición se construye a través de tres características clave, y la investigación debe dirigirse completamente hacia ellas para poder optar a su financiación:

- 1- Debe definirse una serie de preguntas, asuntos o problemas de investigación que deberán ser abordados durante el curso de la misma. Deben definirse también los propósitos y objetivos de modo que sea una búsqueda que ayude a ampliar el conocimiento y comprensión relativos a las preguntas, asuntos o problemas abordados.
- 2- Se debe especificar un contexto de la investigación para las preguntas, asuntos o problemas abordados. Debe explicarse por qué es importante abordar estas preguntas, asuntos o problemas; que otras investigaciones son o han sido llevadas a cabo en este área; y qué contribución particular hará este proyecto para el avance de la creatividad, percepción, conocimiento y comprensión en su área.
- 3.- Se deben especificar los métodos de investigación usados para abordar y responder las preguntas, asuntos o problemas de la investigación. Se debe exponer cómo a lo largo de la investigación se tratará de responder a las preguntas, abordar los asuntos o encontrar

7) El departamento de fotografía de la Universidad de Westminster lo oferta como *Practice-based PhD*, mientras que la Universidad de Sunderland lo define como a *PhD programme of study that combines practical photographic work with a textual thesis. In this model the practical work is seen as a focused and integrated part of the overall methodology with which to address the 'research question'.*

8) *The Photography Research Network* funciona desde 2010.

9) El 'Consejo para la investigación en Artes y Humanidades' es un organismo que depende directamente del equivalente al Ministerio de Economía, Energía y Estrategia Industrial del Reino Unido. Financiado por este, es el encargado de conceder fondos de investigación en estas áreas.



[1] Martí Llorens. **1987**

De la serie *Poblenou* (1987-1989), *Derribo del edificio de viviendas en la Av. Icària nº 100*.

En la serie tomada en el Poble Nou preolímpico Martí Llorens realiza una investigación a través de la técnica: la combinación de cámara estenopeica, el uso de papel en vez de película o negativo, y la gran longitud focal utilizada, hace que las exposiciones deban ser de varios minutos. El

resultado es una imagen en la que se puede visualizar claramente varios momentos temporales. Conforme avanza el tiempo el edificio va siendo derruido, por lo que sólo queda una especie de veladura.

Pero también es una investigación artística en la que “el tema del trabajo es el paso del tiempo en un territorio determinado”. (En conversación con el autor. La entrevista completa puede leerse en el anexo de este capítulo).

soluciones a los problemas. Se deben explicar también las razones por las que se han elegido dichos métodos y por qué se piensa que son la mejor manera para abordar las preguntas, asuntos o problemas de la investigación. (AHRC, 2016, p 9)

La traducción es mía,
puede leerse la versión
original en el pie de
página.

Coincidiendo en estos puntos con la propuesta de Borgdorff, se hace especialmente hincapié en la parte de establecer e identificar el tema de la investigación dentro del área específica que se defina, así como establecer una serie de métodos que permitan abordar la investigación con garantías.

Por su parte, el Centre for Research and Education in Arts and Media (CREAM) de la Universidad de Westminster establece en su programa doctoral que:

<https://www.westminster.ac.uk/cream/doctoral-programme>

Un doctorado teórico debe consistir en una contribución original al conocimiento formalizada como una tesis escrita de aproximadamente 80.000 palabras. Para los doctorados que sean basados en la práctica será una tesis de 40.000 palabras más una exposición de un proyecto artístico completado durante el periodo de investigación, que conjuntamente demuestren una contribución original al conocimiento.

La traducción es mía,
puede leerse la versión
original en el pie de
página.

Los resultados obtenidos en la investigación para las artes pueden ser similares a los obtenidos en la investigación en las artes. Es decir, las fotos de demostración de Daguerre, surgidas a través de la investigación de una nueva técnica,

Research activities should primarily be concerned with research processes, rather than outputs. This definition is built around three key features and your proposal must fully address all of these in order to be considered eligible for support:

- 1- It must define a series of research questions, issues or problems that will be addressed in the course of the research. It must also define its aims and objectives in terms of seeking to enhance knowledge and understanding relating to the questions, issues or problems to be addressed
- 2- It must specify a research context for the questions, issues or problems to be addressed. You must specify why it is important that these particular questions, issues or problems should be addressed; what other research is being or has been conducted in this area; and what particular contribution this project will make to the advancement of creativity, insights, knowledge and understanding in this area
- 3- It must specify the research methods for addressing and answering the research questions, issues or problems. You must state how, in the course of the research project, you will seek to answer the questions, address the issues or solve the problems. You should also explain the rationale for your chosen research methods and why you think they provide the most appropriate means by which to address the research questions, issues or problems. (AHRC, 2016, p 9)

A theory-only PhD submission consists of an original contribution to knowledge in the form of a written thesis of approximately 80,000 words. The practice-based route consists of a thesis of 40,000 words plus an exhibition of artwork or other media completed during the period of research that together demonstrate an original contribution to knowledge.

también cumplen la definición de Borgdorff para la investigación basada en la práctica. Quizá la diferencia sea que, por un lado, en el momento de ser tomadas no fueron hechas con intención artística y por lo tanto no pretendían responder a preguntas pertinentes en dicho campo. Y por otro, más importante según mi parecer, es el hecho de que el lugar elegido para ser fotografiado, en el caso de la investigación basada en la práctica no es aleatorio, sino que se decide durante la investigación, y está ligado a ella, mientras que Daguerre elige sus localización (estáticos, con unas características de iluminación de la escena) en función de la técnica que va a utilizar.

Ampliar el marco desde la fotografía

El modelo propuesto por Borgdorff es un marco creado para dar una forma global al problema de la investigación en las artes. De hecho, al aplicarlo a un campo específico como puede ser el de la fotografía, encontraremos proyectos que trabajan de manera transversal, como puede el trabajo de Martí Llorens sobre la transformación del Poble Nou en la Barcelona en los años previos a las Olimpiadas del año 1992.

Del mismo modo, al aplicar este paradigma a la fotografía, considero que podríamos hablar de una cuarta aproximación en la relación entre investigación y arte. Es el caso en el que la fotografía se considera una prueba que ayuda de alguna manera a demostrar una hipótesis. En este caso la fotografía está absolutamente al servicio de la investigación, y la relación entre ellas viene también de lejos. Sirva como ejemplo, la utilización que hicieron Ramón y Cajal y Golgi de la fotografía para las investigaciones que les ayudaron a conseguir el Premio Nobel de Medicina en 1906 (Márquez, 2004). Esta relación sigue existiendo actualmente, y, por ejemplo, la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) convocan anualmente un certamen “cuyo objetivo es acercar la ciencia y la tecnología a los ciudadanos mediante una visión artística y estética sugerida a través de imágenes científicas y un comentario escrito del hecho científico que ilustran”¹⁰. Por lo tanto, en esta cuarta vía encontramos una relación entre fotografía e investigación en la que esta se utiliza como documento que refleja una realidad. En las especificaciones para envíos de artículos de *Nature*¹¹, una de las revistas con mayor índice de impacto científico, existen normas específicas de cómo deben ser las fotografías enviadas y de la información de la que deben ser acompañadas. Estas fotografías tienen carácter de prueba irrefutable, si resultan no ser reales, o no muestran lo

10) De las bases del concurso, se pueden consultar en www.fotciencia.es

11) Se puede consultar www.nature.com/authors/policies/image.html

que dicen representar, el artículo no es aceptado. Es decir, que las fotografías se sitúan en el mismo estatus de veracidad que la palabra escrita.

2.2 El paisaje urbano, el paisaje intervenido

El paisaje es sin duda uno de los géneros habituales de la fotografía. Dentro de él, encontramos una importante cantidad de trabajos centrados en el ambiente urbano que, como veremos, está relacionado con la fotografía desde su origen. Además, quizá por su condición estática, este tipo de proyectos tienen fuertes vinculaciones con la investigación de diferentes modos. Lo cierto es que la frontera entre lo urbano y lo no urbano parece ser cada vez más difusa, por lo que, al hablar de fotografía de paisaje urbano, también podríamos encontrar dificultad a la hora de definir cuáles son sus límites. Vamos a considerar dentro de esta disciplina los proyectos que se centren en general en el paisaje intervenido, es decir, aquellos en los que la huella del hombre es visible. Si hacemos un breve repaso histórico, veremos que el 'lugar de atención' de esta disciplina ha ido variando, y en general, son diferentes las localizaciones que han ido llamando la atención de los fotógrafos, o de quien comisionó sus trabajos a lo largo del tiempo.

Descubrir¹²

La motivación para elegir este tipo de escenarios está bastante definida en su origen debido a las necesidades técnicas y corresponden a los entornos de trabajo de sus inventores. Son tomas en las que la arquitectura o el paisaje urbano se muestran explícitamente. Así encontramos el *Punto de vista de Le Gras* (en 1826) que realizó Niépce, pero también la *Vista del bulevar del Temple* o *El Louvre* (ambas de 1839) de Daguerre, *Los Molinos de Montmartre* (en 1843) de Bayard, o la *Ventana de Lacock Abbey* (hacia 1835) de Fox Talbot. La elección de estos lugares no es fortuita, el volumen de los aparatos y la inmediatez de su procesado aconsejaban no alejarse mucho del laboratorio: "lo que dificultaba el desplazamiento del fotógrafo era el volumen y el peso del material y el laborioso manipulado. Este debía hacerse inmediatamente antes de la toma de la vista, y acto seguido, el revelado. Sin embargo, muchos se lanzaron más allá del jardín de su casa, con el material inicial, para sacar vistas de calles, monumentos o campos" (Sougez, 2011, p. 86).

Catalogar

Efectivamente, no tardaron mucho los fotógrafos en alejarse de su estudio para comenzar a registrar todo aquello que consideraron digno de ser mostrado.

12) Adaptamos a la fotografía de paisaje urbano el sistema de apartados conceptuales que utiliza Juan Naranjo (2006), y sustituimos su original *medir, observar y repensar* relativos a la fotografía y la antropología, por *descubrir, catalogar, mirar, leer, e investigar*.

Hay que tener en cuenta que el espíritu positivista de la época, y su voluntad por documentar a través de la Enciclopedia hace que se encuentre en la fotografía de arquitectura un excelente aliado para su elaboración (Pérez Gallardo, 2015, p28-29). Este es el momento en el que las sociedades creadas en Francia y Reino Unido se lanzarán a catalogar monumentos y edificios singulares. Las fotografías del Barón Louis Gros de las ruinas griegas son un ejemplo de este tipo de trabajos. La Misión Heliográfica auspiciada por la Comisión de Monumentos Históricos, agencia del gobierno francés, nace con la idea de crear un archivo de imágenes fotográficas de monumentos que hubiesen comenzado, o necesitasen ser restaurados. El trabajo se organizó de manera que los cinco fotógrafos elegidos se dividieron el territorio francés (Daniel, 2004). Entre ellos, quizá Édouard Baldus sea el máximo exponente¹³.

Pero no sólo es la época de retratar monumentos. Este también es el momento de importantes transformaciones urbanas, que son documentadas a través de la fotografía. En el proyecto realizado por el Barón Haussmann en París de demolición de barrios medievales durante 1853-1870 para sanear la ciudad, queda ampliamente documentado con el encargo realizado a Charles Marville, quien es nombrado ‘fotógrafo de la ciudad’. En Madrid, la reordenación de la plaza de Sol de 1857 también fue fotografiada, entre otros por Laurent, o Martínez Sánchez, quien tenía su estudio en el número 4 de dicha plaza, y aprovechó éste para realizar diferentes tomas del proceso (Rodríguez y Sanchis, 2014, p. 58).

Más allá del paisaje estrictamente delimitado por el área urbana, el paisaje interurbano sufre grandes transformaciones, ya que en este periodo se desarrollan grandes obras de ingeniería civil que ayudan a construir el paisaje intervenido. La segunda mitad del siglo XIX es el momento en el que desde diferentes gobiernos e instituciones se pretende mostrar al mundo los avances que se van realizando, y la fotografía es un excelente aliado para ello. Muestra de estos avances son por ejemplo la construcción del ferrocarril en Estados Unidos y los encargos que hace la Union Pacific Railroad a fotógrafos como William Henry Jackson (Naef 1975, 48-49).

A nivel local, Laurent y Martínez Sánchez reciben el encargo de fotografiar los trabajos de ingeniería civil que se estaban llevando a cabo en el país por parte de la Dirección General de Obras Públicas. El cometido de este reportaje era el de mostrar los avances que se estaban construyendo para modernizar el país en la Exposición Universal de París de 1867 (Rodríguez y Sanchis, 2014, 88-99).

13) París sea probablemente la ciudad de la fotografía de paisaje urbano por excelencia. Desde las fotografías de Daguerre, pasando por las de Marville, posteriormente las de Atget, o Cartier Bresson. Buena muestra de ello es la exposición organizada en el Metropolitan Museum en 2014: ‘Paris as Muse: Photography, 1840s–1930s’

Mirar

Un salto importante en la fotografía de paisaje urbano se produce unos años más tarde, a principios del siglo XX. Eugene Atget, considerado el eslabón entre “la fotografía topográfica del siglo XIX y la fotografía documental del siglo XX” (Krase 2001, 25), decide fotografiar el París que considera que está desapareciendo. La importancia de su trabajo radica en la visión personal que le imprime. Aunque fue en parte comisionado, la motivación para llevarlo a cabo fue netamente personal (Gómez-Isla, 2008, p. 292), lo cual queda transmitido a través de su obra. La lectura propia que hace de París, donde la presencia de lo cotidiano, y desde una mirada anti-monumental de la ciudad, hace que este trabajo suponga un cambio en la manera de entender el proyecto de fotografía urbana. Aunque Atget no considerase su obra como proyecto artístico, la influencia que supone en su ayudante Berenice Abbott, es fundamental dentro la fotografía de paisaje urbano, ya que sienta las bases de la mirada personal en el proyecto. El traslado de su archivo a Estados Unidos por parte de Abbott, y la influencia reflejada no solo en su obra *Changing New York*¹⁴ sino también en el trabajo de Walker Evans (Nairne 2014, 55), y la consolidación del reportaje documental.

Este será también el momento en el que otros fotógrafos retratarán la ciudad, centrándose más en los habitantes que en su morfología. Desde Jacob Riis (1890) mostrándonos una visión social del Nueva York de finales del XIX. O ya posteriormente en el siglo XX, aparece otra vez Nueva York, esta vez de Weegee (1945), o la fotografía de Cartier Bresson (1952), de una lista de fotógrafos que resultaría difícil acotar por su amplitud. Aunque lógicamente todos estos fotógrafos trabajan sobre el paisaje urbano, para este trabajo nos vamos a centrar más en aquellos que se

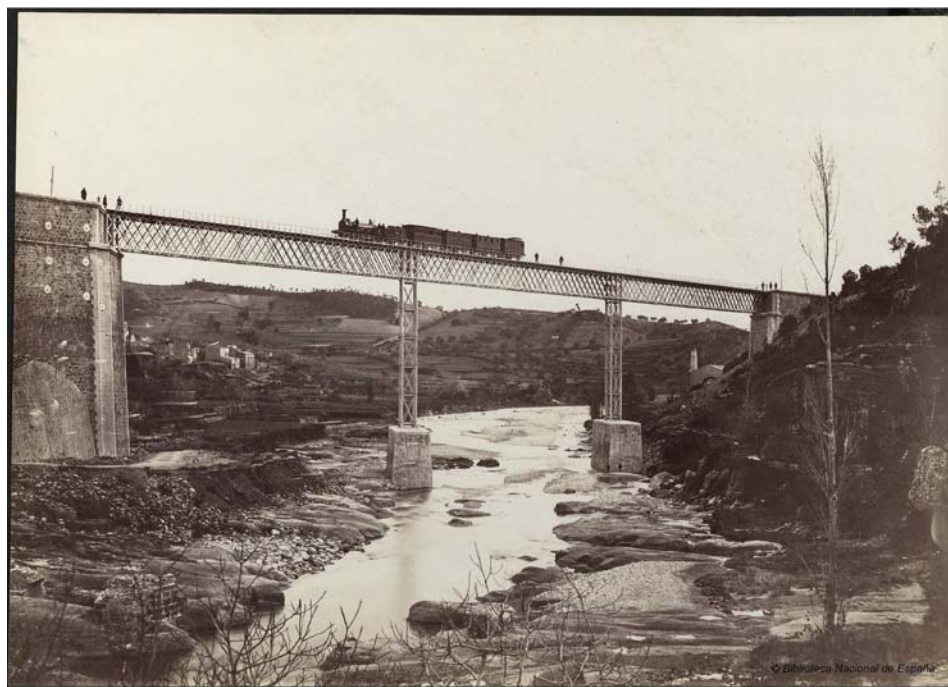
14) Si París es la ciudad de la fotografía de paisaje urbano por ser una de las cunas de la fotografía, Nueva York tomará el relevo en el siglo XX.

[2] José Martínez Sánchez, **ca. 1867**
Puente de las Rochela en el ferrocarril de Tarragona a Montblanc en 1867.

[3] Lewis Baltz, **1974**
De la serie *The New Industrial Parks near Irvine, California. South Corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa.*

Las lecturas fotográficas que se han hecho del paisaje intervenido han ido evolucionando a lo largo de los años. En la fotografía de José Martínez Sánchez, la colocación tanto en la base del pilar derecho como en el puente sobre el que pasa el ferrocarril de unos minúsculos personajes, ayuda a magnificar la escala de una obra de ingeniería que se muestra como

el nuevo paisaje, frente al mundo rural que simboliza el pueblo que se puede ver a través del ojo derecho del mismo. Los fotógrafos de la época eligieron precisamente el ferrocarril como símbolo del avance, con gran influencia a la hora de introducirlo en la representación del paisaje (Robles Tardío, 2008). Pero en la década de los años 70 del siglo XX, la mirada sobre este paisaje, que como señala el subtítulo de la exposición *New Topographics* ha sido *alterado* por el hombre, se torna mucho más crítica. Lewis Baltz recorre con su cámara las naves de los nuevos polígonos industriales. Muestra un nuevo paisaje anónimo en el que, como es señalado por Walter Hopps, no se sabe si en el interior de estas fábricas se producen medias o bombas atómicas.



han centrado en la forma de la ciudad más que en sus habitantes, aunque esto no quiera decir, que efectivamente la morfología no sea también un retrato de éstos.

Leer

A partir de la década de los años 70 del siglo XX, la fotografía del paisaje intervenido vuelve a tener una gran relevancia. La exposición *New Topographics* marca el inicio de una nueva etapa. Con el sugerente subtítulo *Photographs of a man-altered Landscape*, esta pequeña muestra ha sido la precursora de un tipo de fotografía de paisaje que se convierte en una lectura política del lugar. A partir de este momento, el trabajo del fotógrafo es también el de dar una visión crítica a través de una fotografía que pretende ser un texto que debe ser leído (Badger, 2007, p. 154). Esta utilización de la fotografía de paisaje como documento de lectura del territorio se hace de esta manera especialmente importante a partir de este punto. Posteriormente la misión fotográfica DATAR (en la que participaron tres de los diez fotógrafos de *New Topographics*: Lewis Baltz, Steven Shore y Frank Gohlke), utiliza el proyecto de fotografía artística como agente para la “reflexión social” (Bisbal, 2011). Este modelo, también estuvo presente en otros países como el *Viaggio in Italia*, o a nivel local, el *Survey* fotográfico de Barcelona.

Investigar

Es cada vez más habitual encontrar autores dentro de esta disciplina, que incluyen la palabra investigación dentro de la fase de construcción del proyecto fotográfico. El trabajo de Jorge Yeregui para su proyecto ‘Acta de replanteo’ es definido por el crítico fotográfico David Armengol (2016) como ‘una investigación de largo recorrido, que en los últimos años ha llevado a Yeregui al análisis de varios de estos proyectos urbanísticos’. Esta incorporación sugiere el intentar completar la mirada personal con una fase de investigación que dote al proyecto de mayor significado. Al respecto dice el fotógrafo Camilo José Vergara:

A partir del 2000, mi documentación entró en otra fase. Comencé a hacer búsquedas de

La traducción es mía, puede leerse la versión original en el pie de página.

After 2000 my documentation entered a new phase. I began to do online searches of words, themes and addresses. With a simple Google search for a particular location, I was able to find newspaper and magazine articles, religious pamphlets, student papers and announcements for conferences and political meetings, all of which enriched the content of my research and prompted me to ask fresh questions and take new photographs. I discovered information about people who lived in the locations I photographed, read about events such as crimes, fires and stores and institutions coming to or abandoning neighborhoods, and learned about historical events that had taken place nearby.

palabras, temas y direcciones. Con una simple búsqueda en Google de alguna localización en concreto era posible encontrar periódicos y artículos de revistas, panfletos religiosos, trabajos de estudiantes y anuncios de conferencias y mítines políticos, todo lo cual ayudaba a enriquecer mi investigación, y me movía a hacerme nuevas preguntas y a tomar nuevas fotos. Descubrí información sobre la gente que vivía en las localizaciones que había fotografiado, leí acerca de eventos como crímenes, incendios y tiendas e instituciones que llegaban o abandonaban el vecindario, y conocí eventos históricos que habían tenido lugar por las cercanías. (Vergara, sin fecha, ¶ 5)

Lo que plantea Vergara es que, más allá del proyecto fotográfico de documentación, a través de la búsqueda (*search*) se consigue enriquecer el proyecto de investigación (*research*), permitiendo que surjan nuevas preguntas que a su vez nos llevan a realizar nuevas fotografías.

También el fotógrafo holandés Bas Princen considera que su trabajo va más allá de la documentación: dice “me veo como a alguien más hábil ‘creando’ que simplemente ‘documentando’”. En este sentido, entiendo la máquina fotográfica como un instrumento para construir ideas sobre el espacio o los lugares, o ideas sobre la arquitectura y el paisaje” (Grima, 2010). Para Princen, quien consulta el trabajo de otros fotógrafos como Asahel Curtis o Albert Renger-Patzsch como parte de la preparación de sus series (Ichioka, 2015, p. 232), las fotografías son entendidas como un medio para difundir una ideas y conceptos relativos al territorio. En esta línea, la fotógrafa Andreia Alves de Oliveira (2015), considera que en su investigación “las fotografías, más que pruebas irrefutables, se presentan como ‘argumentos visuales’ para el debate” (p. 34).

Por lo tanto, el uso de la investigación basada en la práctica supone una ampliación de esa lectura del territorio intervenido por el hombre que comenzó con *New Topographics*, y que durante estos 40 años ha servido para consolidar una visión propia y autónoma de la fotografía. Basándose en la investigación permite construir un sólido discurso capaz de aportar nuevas ideas y que constituye una importante fuente a la hora de comprender la construcción de los nuevos paisajes que van surgiendo.

La traducción es mía,
puede leerse la versión
original en el pie de
página.

I see myself as someone who is best at ‘making’, not just documenting. In this sense I understand the camera as a tool to construct ideas on space or places, or ideas on architecture and landscape. (Grima, 2010).

Siglo XIX

descubrir



[4] 1826
Niépce, Punto de vista
tomado desde la ventana de
Le Gras



[5] 1839
Daguerre, Vista del bulvar
del Temple



[6] 1842
Hippolyte Bayard,
Moulin de la Galette
(Montmartre)



[7] 1843
William Henry Fox
Talbot, Boulevards des
Capucienes et des Italiens
avec la rue de la Chaussée
d'Antin

catalogar



[9] ca. 1865
Marville, Rue de
Constantine



[8] 1850
Gros, Athènes : l'Acropole,
les Propylées et la Tour des
Vénitiens



[10] 1867
Carleton E. Watkins,
Cape Horn near Celilo



[11] 1867
José Martínez Sánchez,
Acueducto de Teruel

mirar



[13] 1898
Eugène Atget, Rue de la
Montagne-Sainte-Genève



[12] ca. 1880
Atribuida a William
Henry Jackson, Puente
Infernillo

Siglo XX

Siglo XXI

leer

investigar



[15] 1936
Berenice Abbott, *Park Avenue and 39th Street*



[18] 1967
Julius Shulman, *"The Saltbox" and "The Castle"*



[14] 1925
Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève*



[16] 1936
Walker Evans, *Billboards and Frame Houses, Atlanta, Georgia*



[17] 1958
Ezra Stoller, *Seagram building*



[23] 1985
Gabriele Basilico, *Bord de mer*



[20] 1965
Dan Graham, *Homes for America*



[19] 1965
Ed Ruscha, *Some Los Angeles Apartments.*



[22] 1980
Bernd y Hilla Becher, *Wassertürme*



[21] 1974
Stephen Shore, *Uncommon Places*



[27] 2016
Camilo Jose Vergara, *N. 44th Street at Lancaster Ave., Philadelphia*



[25] 2009
Francesco Jodice, *What We Want, Dubai*



[26] 2009
Bas Princen, *Cooling plant, Dubai*



[28] 2016
Mars Rover Curiosity, *Marte*



[24] 1983
Guido Guidi, *Piovolo, Cesena*

Descubrir

Catalogar

Mirar

Leer

Investigar

Sin duda, los temas elegidos se repiten a lo largo de las diferentes representaciones que se van haciendo del paisaje intervenido, pero bajo nuevas miradas que van aportando capas de información. En cualquier tipo de investigación es importante tener en cuenta los trabajos realizados anteriormente. En este breve hilo histórico podemos observar algunas de las influencias que han ido teniendo los fotógrafos en trabajos posteriores. La relación entre Berenice Abbott y Atget es bien conocida. La influencia del fotógrafo francés es evidente en los retratos que Abbott realiza posteriormente de Nueva York, pero también de la América fotografiada por Walker Evans, quien conocía los trabajos de Atget por medio de Abbott. A su vez el trabajo de Evans y de Abbot se deja ver en las siguientes generaciones de fotógrafos: la construcción del *Seagram Building* tras la valla publicitaria de Ezra Stoller parece un guiño a *Billboards and Frame Houses* de Walker Evans; o la vieja ciudad amenazada por las nuevas construcciones en de 'The Saltbox' and 'the Castle' de Julius Shulman recuerda inevitablemente a *Park Avenue and 39th Street* de Abbott. A su vez, el lenguaje fotográfico (a color) que utiliza Shulman para promocionar la arquitectura moderna americana, es utilizado posteriormente por Dan Graham con fines bien diferentes en su serie *Homes for America*. También la recuperación de las cámaras de gran formato durante el último tercio del siglo XX por parte de los fotógrafos de paisaje supone una relectura de la fotografía documental del XIX: aunque resulta poco probable que los Becher conociesen el trabajo de José Martínez Sánchez, la serie sobre los faros realizada por éste es una clara referencia para la fotografía documental de los alemanes. Las series de Camilo José Vergara que fotografían la misma localización a lo largo de los años, son también una revisión más sistematizada de la lectura de la ciudad que hiciera ya Atget, y de alguna manera, un precursor de un *Google Street View* que permite ver el paso del tiempo en estratos bien organizados. Dentro de esta breve línea temporal podemos finalizar con una imagen que por estética y tema, recuerda a las fotografías que retrataron el oeste americano durante el siglo XIX: el paisaje marciano que retrata el robot enviado por la NASA, un pionero en un territorio que también comienza a ser alterado por la acción del hombre.

2.3 Fotografía del territorio: Madrid 1992 / 2017

La idea de este proyecto de investigación es la de analizar qué tipo de decisiones han influido en la configuración del territorio en el área de influencia de la ciudad de Madrid, y mostrar de qué manera afectan tanto a su morfología, como a las personas que lo habitan. Así pues, la investigación de este proyecto de tesis pretende dar respuesta, desde la práctica artística de la fotografía, a varias preguntas. Las diferentes planificaciones urbanas que sufre la ciudad generan una serie de transformaciones sobre el territorio. En estas modificaciones:

- ¿Cómo afectan las políticas liberales que se han llevado a cabo en la región de Madrid a la hora de construir un nuevo paisaje urbano?
- ¿Qué tipo de paisaje surge de ellas?

Estudiando la morfología de los cascos urbanos, podemos comprender cuáles han sido los diferentes sucesos que han hecho posible o que han acelerado su crecimiento, tratar de entender cuáles han sido las motivaciones que les han dado una determinada forma, y fecharlas en el tiempo. Por lo tanto, podemos decir que las diferentes fases de crecimiento corresponden en cada periodo a unos determinados factores (como pueden ser por razones de rutas comerciales, debido a la industrialización, por crecimiento de la población debido a mejoras sanitarias...). Como ha sucedido históricamente, es normal que la ciudad de Madrid se vaya adaptando a las nuevas necesidades y modifique su topología. Lo que llama la atención es que, vemos como en los últimos años la artificialización del suelo se ha visto incrementada sustancialmente en Madrid (Gómez Mendoza, 2013) generando una expansión de la ciudad sin precedentes. Desde hace décadas se advierte que el espacio producido debido a dicha expansión no parece ser modelado en función de las necesidades de los habitantes, sino más bien de intereses particulares de empresas y corporaciones con la connivencia de los organismos públicos (Capel 1975). Dichos intereses siguen una lógica capitalista, que invita a ocupar el territorio de una determinada manera, creando así una morfología propia. Por lo tanto, a lo largo de esta investigación, veremos de qué modo la expansión del territorio de los últimos años es consecuencia de unas determinadas políticas, que en un breve periodo de tiempo han contribuido a la formación de un determinado paisaje, y revisaremos si han sido el factor fundamental de configuración de dicho territorio.

Para la investigación nos centraremos en el periodo que queda comprendido entre 1992 y la fecha en la que se finaliza este proyecto, 2017. En torno a los años 90 del siglo XX encontramos una serie de hechos que suponen un cambio de

paradigma del modelo español hacia la liberalización. Estos pueden ser de corte político o económico, como el Tratado de Adhesión a las Comunidades Europeas en 1986, la V y última legislatura con Felipe González como presidente del Gobierno en 1993, y la posterior VI legislatura con la llegada a la presidencia de José María Aznar en 1996. La puesta en marcha del Ibex 35 en 1992, o la liberalización del suelo en 1998.

En 1993 España entra en recesión, debido entre otros factores, a la finalización de la inversión en obra pública que supusieron grandes proyectos como las Olimpiadas de Barcelona o la construcción de la línea de Alta Velocidad entre Madrid y Sevilla. Derivado de lo anterior, también encontramos cambios sociales de especial intensidad, por un lado, los años previos a la crisis suponen un momento de sentimiento social de europeización, como hemos dicho, desde la entrada en la CEE hasta la expo de Sevilla y los JJOO de Barcelona. Y posteriormente, el comienzo de la recesión y las elevadas tasas de paro, que llegó a registrar un 24,1 % de paro en la población activa en el año 1994.

Tras esta primera crisis, viene un periodo en el que el producto interior bruto aumenta de 112.208 millones de euros en el primer trimestre de 1995, hasta los 280.470 millones de euros en el segundo trimestre de 2008, año en el que, tras la crisis mundial desatada por la quiebra de Lehman Brothers y que afecta especialmente a España, comienza un leve descenso. El retroceso mayor se encuentra en el tercer trimestre de 2013, que baja hasta los 255.932 millones de euros, hasta llegar de nuevo a las cifras de 2008 en el tercer trimestre de 2016. Por su parte, el paro registrado llega a descender hasta el 8,01% en el tercer trimestre de 2007, llegando a tener su cota más alta en el primer trimestre de 2013: 26,94%¹⁵. La fuerte exposición al sector de la construcción (especialmente relevante como agente modelador del paisaje) llegó a suponer cerca del 20% del PIB.

Por lo tanto, como vemos, un periodo con dos crisis, con un gran crecimiento del PIB, y con variaciones considerables en el índice de paro. El estudio de este periodo nos va a permitir ver la evolución que se va dando a nivel del territorio, y los cambios que se van mostrando sobre él a raíz de las decisiones tomadas debido a los hechos que van sucediendo. Siendo conscientes de la dificultad de hacer un análisis de los hechos sin tener una perspectiva histórica, pero con la clara idea de estar realizando un trabajo de campo sobre el territorio afectado en tiempo real.

Como sabemos, todas estas cifras se tradujeron en un aumento espectacular del suelo artificializado, con un paisaje dominado por las grúas utilizadas en la construcción, que a primera vista, eran un síntoma de la actividad que se estaba

15) Según datos del Instituto Nacional de estadística

realizado en el terreno. Pero es importante señalar que la expansión del territorio también afecta a la ciudad que se ve relegada en el centro, que a su vez genera una serie de modificaciones: el núcleo central de la ciudad no se abandona, pero pierde su uso original y se modifica (hoteles, centros comerciales, centros culturales...) dando lugar a un espacio de tránsito para el viajero/turista (Augè 1996).

Por último veremos cómo dicha expansión hacia determinados polos afecta en la vida de los habitantes de la ciudad. Aquí podemos incluir por un lado a aquellos que se ven afectados directamente (sus viviendas o lugares de trabajo son planificados para ocupar determinadas zonas de la ciudad) y por otro, a los que se ven afectados indirectamente (mayor polución, mayor coste de las infraestructuras...)

Para dar respuesta acerca de las preguntas formuladas, este proyecto se ha configurado en torno a tres series fotográficas: Ruinas, Vistas, y Caprichos. Aunque los temas propuestos se entrelazan entre ellos, podemos decir que cada una de ellas intentará dar respuesta de manera independiente.

Ruinas es una serie que indaga a cerca del crecimiento de la ciudad y de los modelos que sustentan dicha expansión. Analiza una serie de localizaciones que pueden ser paradigma de este tipo de crecimiento experimentado en los años que abarca la investigación, y reflexiona acerca de si los objetivos para los que fueron contruidos fueron conseguidos o no.

En las *Vistas* se traza un mapeado de la ciudad a lo largo de los años que abarca la investigación. Siguiendo la pista de las empresas del principal índice bursátil de la bolsa española, el Ibex 35, se ubica la posición de sus sedes a lo largo de los años. Veremos cómo estas se han desplazado desde el centro hacia la periferia. Y esto afecta de manera sustancial, no solo a la nueva morfología que se va creando, sino también al centro, ya que establece unas nuevas pautas de uso para la ciudad que va quedando atrás.

Por último los *Caprichos* se centran en el análisis del barrio residencial sur de Alcorcón, de su nacimiento, su finalidad, y de la manera en que la configuración urbana afecta especialmente a la vida de sus habitantes, pero también indirectamente al conjunto de la sociedad.

Relevancia del trabajo

La investigación propone abordar el tema del paisaje desde una perspectiva que pone de manifiesto un conflicto, y que entiende la investigación artística como una manera de explorarlo (Steyerl, 2010). Como hemos visto, desde la creación del concepto de paisaje, los motivos representados han ido variando, en función

también de las diferentes preocupaciones sociales. La fotografía desde su nacimiento explora el género del paisaje, pero, como hemos visto, es especialmente a partir del último tercio del siglo XX cuando una serie de autores comienzan a tener una mirada crítica de la acción humana sobre el territorio, y empieza a considerarse la fotografía como una forma no sólo de registrar las acciones que se realizan sobre él, sino también como una nueva manera de investigarlo y proponer nuevas lecturas.

Aunque es posible que no exista un modelo unificado de ciudad neoliberal, sí que encontramos algunas características que vienen definidas como propias. La gentrificación, que tiene su base en la atracción a ciertos barrios de algunos colectivos que actúan como motores de regeneración de una zona deprimida, evitando la acción directa del estado (Florida 2009) es probablemente una de las más estudiadas. El céntrico barrio madrileño de Lavapiés es estudiado como ejemplo de cómo afectan estas políticas (Sequera 2014).

La expansión del territorio urbano, y el modo en el que esta ampliación interactúa con el centro de la ciudad es otra de las características de este modelo de ciudad. Bajo esta perspectiva, son varios los fotógrafos que a nivel nacional han retratado el paisaje generado y las consecuencias de los modelos aplicados. La serie sobre ‘Ruinas Modernas’ de Julia Schulz-Dornburg, o el trabajo de Sergio Belinchón, ‘Sun Pictures of Spain’, son buena muestra. Pero, como trabajo de investigación a nivel de ciudad, Barcelona ha sido sin duda el lugar más documentado. Son destacables los trabajos de Humberto Rivas y Manolo Laguillo con sus retratos en la periferia, el trabajo sobre la transformación pre-olímpica llevado a cabo por Martí Llorens y la ciudad post-olímpica de Xavier Ribas. Hay que decir, que además de las motivaciones personales que hayan propiciado estos trabajos, en Cataluña ha habido un importante apoyo a este tipo de iniciativas. Desde publicaciones como la revista *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, donde se ha dado pie a trabajos como el estudio preliminar de Julia Schulz-Dornburg, el ya comentado *Survey fotográfico*; o el *Col·legi d’Arquitectes de Catalunya* con encargos como ‘Lleida Panorama’. Pero también a nivel institucional con exposiciones como la de ‘Archivo Universal’ del MACBA, o ‘Barcelona 1978-1997. Manolo Laguillo’ del mismo centro, o ‘Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004’ en el *Centre de la Imatge* de La Virreina, las tres comisariadas por Jorge Ribalta.

Para este proyecto nos centraremos, como hemos visto, en la ciudad de Madrid y su área de influencia. Aunque encontramos proyectos realizados sobre Madrid por diferentes fotógrafos, no podemos decir que estos se hagan de manera tan



[29] Bleda y Rosa, **2013**
Prontuario / III. Madrid

[30 y 31] Manolo Laguillo **1992-1993**
Madrid (Las afueras)

Dos miradas diferentes sobre el paisaje urbano de Madrid. Por un lado *Prontuario*, el trabajo de Bleda y Rosa centrado en el periodo de la Guerra de la Independencia de comienzos del siglo XIX, y que en la serie III Madrid reúne diversos escenarios del centro

de la ciudad. En esta obra encontramos algunas de las características de su trabajo: la delimitación del fragmento seleccionado para el encuadre de la fotografía, o un pie de foto expandido que es incluido dentro de la obra. En contraposición, las afueras de la ciudad fotografiadas por Manolo Laguillo. En estas vistas, tomadas desde donde hoy se planea ejecutar la Operación Chamartín, podemos ver al fondo en construcción las torres Kio, unos de los perfiles más reconocibles del skyline de la ciudad.

sistemática como sucede en Barcelona. A mitad de camino, entre Barcelona y Madrid tiene cabida el proyecto 'Periurbanos', en el que Ignasi López fotografía la periferia de la ciudad condal, mientras que Carlos Albalá se centra en la madrileña. Dentro de la exploración del paisaje urbano, también cabe destacar la exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 'Castillos en el aire' sobre el PAU de Vallecas, por Hans Haacke o el trabajo de Lars Tunbjörk sobre las nuevas urbanizaciones en 'Madrid 2002'. Por encargo de los arquitectos Ábalos y Herreros, Manolo Laguillo fotografía la zona de la periferia abarcada entre la carretera de Burgos y la de Valencia en 'Madrid (las afueras)'. En 'Prontuario', Bleda y Rosa buscan la huella de lugares relativos a la Guerra de la Independencia, y su capítulo III se centra en Madrid.

Este trabajo, por lo tanto, pretende ser una contribución a ampliar desde el ámbito de la fotografía de paisaje urbano, los proyectos de investigación realizados sobre la ciudad de Madrid, y que en relación con las diversas disciplinas ayudan a crear una visión global de un problema complejo.

Diseño de la investigación y metodología

Siguiendo las propuestas planteadas por Borgdorff (2006), la metodología de este proyecto de investigación se construye en torno a un sistema que pretende valerse de métodos experimentales y hermenéuticos.

Para ello en la fase de investigación se diseña un método basado en el establecimiento y búsqueda de parámetros que puedan ser reconocidos y analizados. Posteriormente se realiza un trabajo de campo en el que se toman como muestras diferentes localizaciones, y por último se analiza y evalúa hasta qué punto estas localizaciones cumplen con los parámetros establecidos a priori. A la vista de los resultados del análisis se pueden establecer conclusiones. Por lo tanto, dentro de la investigación podemos hablar de una parte que se aproxima a una lógica experimental (identificación de un problema, planteamiento de una hipótesis, diseño de un plan, fase de experimentación, procedimiento y recogida de datos, análisis de los datos, consideración de la teoría y, por último, conclusiones).

Por otra parte, las series fotográfica realizadas como parte del trabajo de campo, deben ser consideradas no como una prueba, sino como una representación (Badger 2009), donde los lugares son leídos e interpretados. Las fotografías no pretenden por lo tanto ser una evidencia como puede ser el uso que se les da en la investigación sobre la práctica o en la fotografía científica.

Precisamente, la combinación de estos dos métodos debe ser la base del pro-

yecto. Y nos permitirá generar un texto que acompañe a las fotografías y que les dote de mayor sentido. Aunque las fotografías puedan funcionar de manera autónoma, el trabajo cobra pleno sentido con la lectura combinada de ambos, y permite hacer una lectura más profunda de los problemas planteados en este trabajo de investigación.

Para desarrollar el proyecto nos basaremos en un tipo de investigación cualitativa, dentro de la cual tendrán cabida diferentes métodos comunes a otros proyectos de investigación (Alguacil Gómez 2011, p. 33) tales como la consulta de bibliografía actualizada, la observación externa no participante, las entrevistas con fotógrafos, o personas relacionadas con el mundo de la fotografía que han permitido entender diferentes puntos de vista y de aproximación a la investigación, el estudio de casos o la generación de mapas.

También utilizaremos métodos propios de la investigación en las artes (Gray y Malins, 2004) como la creación de un proyecto visual concretado en las fotografías de las diferentes series, el uso de metáforas, o la utilización de diagramas.

La manera de proceder para estas tres series será la siguiente:

Para ‘Vistas de Madrid. La ciudad corporativa’ comenzaremos por una fase de búsqueda de información, en la que estudiaremos cómo las grandes empresas han contribuido a la expansión territorial. Para ello trazaremos un mapa de las ubicaciones de las sedes de las empresas que conforman el Ibex 35 desde su año de creación en 1992 hasta la actualidad. De manera que podamos ver cuáles han sido los lugares que ocupaban, y ocupan en la actualidad. Como propuesta de serie fotográfica, “La ciudad corporativa” podría ser una serie donde vamos alternando vistas horizontales de las nuevas expansiones de las mayores corporaciones del Ibex (Distrito Telefónica, Ciudad Financiera del Banco de Santander, Banco Popular, Ciudad BBVA...) con vistas verticales de los huecos que van dejando en el centro de la ciudad y que son ocupados por otros usos (Operación Canalejas, Tienda y Fundación Telefónica en la Gran Vía, sedes que quedan en el centro de la ciudad...) Lo importante debería ser mostrar esas dos realidades: la nueva expansión, con su morfología propia, y la ciudad que va dejando atrás, con sus nuevos usos.

Para la serie ‘Ruinas del presente’, se muestra un modelo expansivo, basado en políticas que financian con fondos públicos una serie de infraestructuras que pretenden servir como catalizadores del crecimiento económico. Bajo la premisa de que su construcción reportaría grandes ventajas económicas que revertirían en la sociedad. Sin embargo, en el periodo estudiado buscaremos una serie de

localizaciones que cumplen los parámetros que debe cumplir la ruina: son símbolo de un tiempo pasado, son usadas para fines diferentes para los que fueron construidas, y su escala es desproporcionada.

Por último en ‘Ensanche Sur Alcorcón. Caprichos’, realizaremos un mapeado fotográfico de este barrio de Alcorcón, cuyas viviendas han sido diseñadas ‘con criterios bioclimáticos’ y que fue reconocido por un premio del IDAE, el Instituto para la Diversificación y Ahorro de la Energía, organismo público que vela por las mejoras en cuestión de eficiencia energética. El barrio, que prácticamente carece de otros usos que no sea el residencial, se comenzó a habitar en 2007, cuando se concedieron las primeras viviendas. Al pasear por sus calles, se muestra un paisaje de locales comerciales tapiados. Esto hace que incluso para las necesidades de compra más básicas, los habitantes se vean obligados utilizar su automóvil para desplazarse. Aunque existen servicios, como líneas de autobús o un supermercado, la configuración del barrio no está pensada para moverse a pié. Por lo tanto, a pesar de contar con un parque de vivienda *verde*, los impactos ambientales que generan los desplazamientos sean probablemente mayores a los evitados a través de la construcción de *viviendas bioclimáticas*.

La investigación desde la representación del territorio

Como hemos dicho, consideramos que la fotografía de paisaje urbano debe enmarcarse dentro de los estudios que se hacen en torno a él. Por lo tanto, para este trabajo de investigación partiremos del marco teórico de investigación basada en la práctica presentado de Borgdorff, y tendremos en cuenta las lecturas que se hacen desde diferentes campos. Desde la geografía, el urbanismo y la arquitectura, o las ciencias sociales. Pero principalmente vamos a inscribir el trabajo dentro de la tradición de la representación del paisaje, con especial interés en aquellos autores que hacen una lectura crítica del territorio intervenido.

La fotografía de paisaje urbano tiene un claro precedente en la pintura de vistas urbanas comenzadas por los holandeses y posteriormente desarrolladas especialmente por italianos. La influencia de estos vedutistas ha sido reconocida por fotógrafos contemporáneos. Entre estos modelos destaca Canaletto, bien conocido por sus vistas de la ciudad de Venecia. Sus vistas son objeto de una investigación (Corboz, 1974) que pone otra vez de manifiesto su valor, ya que Canaletto pasaba por ser un pintor ‘fotográfico’, y por lo tanto, sólo admirable por su capacidad técnica de reproducir la realidad. La idea de este trabajo del historiador suizo es que las vistas de Venecia no son una fiel representación de

la realidad, sino una visión personal del pintor, en la que desplaza e incorpora elementos de manera que consigue generar una visión propia de Venecia (Succi y Delneri, 2001). Paradójicamente, este hecho, de valorizar a un pintor que destaca por su no mostrar las cosas tal y como son, sucede mientras la fotografía es cuestionada como método de representación de la realidad.

Los trabajos realizados por fotógrafos dentro de este ámbito servirán para construir el marco de actuación de este proyecto de investigación, especialmente los ya comentados trabajos de *New Topographics*, y la misión Datar, puesto que suponen un cambio de paradigma dentro de la fotografía de paisaje, y por lo tanto una nueva lectura del territorio.

2.4 Una nueva ventana

Por lo expuesto anteriormente, podemos llegar a una serie de conclusiones:

La fotografía de paisaje urbano encuentra dentro de la investigación basada en la práctica un excelente territorio para desarrollar su trabajo. Como hemos visto, existe una relación histórica entre el paisaje y su representación, y además podemos decir que es una disciplina con amplia tradición investigadora dentro del mundo de las artes.

Existen precedentes que demuestran que es capaz de adaptarse a este nuevo paradigma, cumpliendo los objetivos marcados dentro de la actividad investigadora. Además, la adaptación a este método es enriquecedora no solo para el propio medio, al que ayuda a cobrar mayor profundidad, sino también porque le permite establecer sólidas relaciones con las áreas de conocimiento que, bajo otras perspectivas, abordan el tema del paisaje urbano, siendo por lo tanto capaz de generar conocimiento transversal.

Por lo tanto, más allá del trabajo de documentación que puede suponer la fotografía de paisaje urbano, considero que incluir la investigación como parte del proceso creativo ayuda a generar una obra de mayor significado. Alain Roger explica cómo el paisaje comenzó a ser representado en la pintura a través de una ventana en la periferia del cuadro. Una ventana que se fue expandiendo hasta conquistar todo el lienzo y convertirse en un género en sí mismo. Apropiándonos de este símil, podemos decir que la investigación es también una ventana, que esta aparece a menudo en el trabajo de fotógrafos, desde su invención hasta nuestros días. Este trabajo, por lo tanto, pretende mostrar de qué modo la investigación basada en la práctica puede ayudar a ampliar dicha ventana y a ayudar a tener una vista más amplia sobre un determinado tema.

Partiendo del marco teórico presentado por Borgdorff y ampliándolo en función de lo anteriormente expuesto, en el caso de la fotografía de paisaje urbano como proyecto de investigación deberíamos tener en cuenta que: 1) la elección del lugar fotografiado debería ser fruto o parte del proyecto de investigación. Es decir, que las fotos no tienen solo una relación con la investigación, sino que la investigación se centra en un lugar o en una tipología de lugar. Las fotos que realiza Daguerre están ligadas a la investigación, pero podrían ser de cualquier lugar. Mientras que lo que se pretende con este tipo de investigación, es que exista vinculación territorio-investigación. 2) Las fotografías realizadas no pretenden ser ambiguas o plantear nuevas preguntas. Por el contrario tratan de dar respuestas concretas al problema planteado al inicio de la investigación. 3) Más que un documento que trata de reflejar una realidad, el proyecto de investigación artística pretende mostrar una visión del fotógrafo sobre un determinado conflicto, problema o situación, y 4) al igual que en otras ramas del conocimiento, debería basarse en investigaciones previas de otros autores que hayan trabajado sobre el tema, incluyendo a otros fotógrafos (u otras ramas del arte).

Teniendo en cuenta esto, podríamos representar la intensidad de la investigación en un proyecto por medio de un diagrama de radar. Un método cualitativo que puede ayudarnos a ver el tipo de investigación que se ha hecho tradicionalmente, y cuáles son las áreas en las que existen mayores lagunas. Los aspectos a evaluar deberían ser:

- A) El propósito de la serie es aumentar el conocimiento y comprensión de un problema / conflicto / situación por medio de un objeto artístico.
- B) La serie comienza planteando una pregunta que es pertinente en el contexto de la investigación o del arte.
- C) Para su elaboración se han empleado métodos cualitativos o cuantitativos de investigación.
- D) La elección de los lugares fotografiados es parte o resultado de la investigación.
- E) La serie fotográfica obtenida pretende dar respuestas más que plantearlas.
- F) Más que un documento, las fotografías muestran una posición por parte del autor.
- G) Se utiliza el trabajo previo de otros fotógrafos (u otras ramas del arte) para la construcción del nuevo trabajo.
- H) Los procesos y resultados obtenidos han sido difundidos.

El lugar de los hechos

Pasear por la ciudad es una manera de reflexionar sobre ella. El recorrido que se elige, las lecturas que se ocultan en los nombres de plazas y calles o las fachadas anónimas tras las que se toman importantes decisiones... fue Walter Benjamin quien se refirió a los rincones retratados por Atget como *el lugar de los hechos*, fotografiado a la búsqueda de indicios que nos ayuden en la resolución del crimen.

Esta serie, es un recorrido por alguno de los lugares que han sido testigos de los cambios que ha ido sufriendo Madrid en los últimos años. Ciertamente no son anónimos, pero precisamente por estar entre nuestros recorridos habi-

tuales, quedan ocultos a la lectura cotidiana que hacemos de la ciudad. A lo largo del itinerario encontramos lugares relacionados con las decisiones que modelan el territorio, ligados de algún modo a intereses económicos, profesionales o políticos. El edificio de la Bolsa, la Asamblea de Madrid en la que se reúne el parlamento regional, el lugar donde se proyectan las mayoría de las sedes corporativas locales, una céntrica plaza dedicada a una de las políticas más influyentes del siglo XX, o un hotel en cuyas habitaciones se toman decisiones que afectan a la gestión pública son parte de ese recorrido por *el lugar de los hechos*.



Plaza Margaret Thatcher

Justo al lado de la Plaza de Colón, en el lado norte y tangente al Paseo de la Castellana, está situada la plaza de Margaret Thatcher. Inaugurada en 2014 por la entonces alcaldesa de Madrid, Ana Botella, el espacio (de propiedad privada y uso público) carecía de nombre. En ella, se encuentra la sede del Banco de Madrid, intervenido desde 2015 por el Banco de España por supuesto blanqueo de capitales.



Calle Los Vascos 27

En 2003 se celebraron elecciones autonómicas en la Comunidad de Madrid. La abstención de dos parlamentarios del PSOE hizo que Rafael Simancas, quien presumiblemente iba a ocupar el cargo, no llegase a ser presidente autonómico. Se forzaron unas nuevas elecciones que finalmente dieron el puesto a Esperanza Aguirre. Durante los días en que sucedieron los hechos, los dos parlamentarios se albergaron en el hotel de la calle Los Vascos del tranquilo barrio de Ciudad Universitaria.



Plaza de la Lealtad

El Palacio de la Bolsa en la céntrica plaza de la Lealtad es una de las sedes financieras más antiguas de la ciudad. En él se encuentra la Bolsa de Madrid, y aunque actualmente su parque carece de actividad, sigue siendo un centro neurálgico de la actividad económica del país.



Paseo de la Castellana 82

El estudio Rafael de la Hoz ha sido uno de los estudios de arquitectura españoles que más reconocimiento ha tenido en la construcción de sedes corporativas y de edificios de oficinas, que llegan a convertirse en auténticos centros de poder. El Edificio Castelar, en la plaza homónima en la Castellana, junto a la embajada de Estados Unidos, el Distrito Telefónica, el Campus Repsol o la sede de Endesa son algunos de los trabajos proyectados desde su estudio en la Castellana.

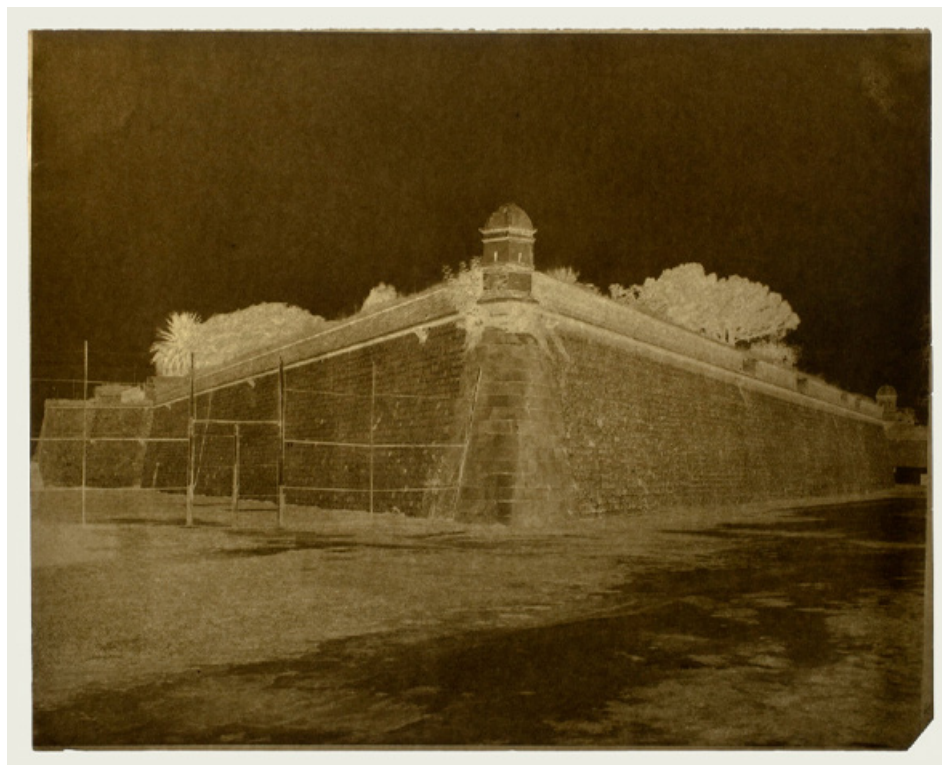


Calle El Padrino

Situada en la parte exterior de la M30 se encuentra la Asamblea de Madrid, sede del gobierno de la Comunidad. En una zona donde las calles tienen nombre de películas, encontramos entre las adyacentes a la Asamblea la calle El Padrino.

Como parte del trabajo de investigación, he contactado con una serie de autores que abordan el tema de la transformación del territorio a través de la fotografía. La entrevistas han sido realizadas a Martí Llorens y Xavier Ribas, fotógrafos que, entre otros

lugares, han retratado la Barcelona pre y post olímpica; José Rosa, quien junto con María Bleda, indaga en el tema de la memoria del lugar, y con Jorge Yeregui, fotógrafo que lleva años investigando sobre las consecuencias del sector inmobiliario.



[32] De la serie 'Estratos'
2012

*Garita en el Baluarte de la
Lengua de Sierpe, junto a
la Luneta de Mar.*

MARTÍ LLORENS

Conversación con Martí Llorens el 4 de noviembre de 2016 en Pamplona, durante las jornadas del congreso Inter-fotografía en el museo de la Universidad de Navarra.

En el perfil de su página web puede leerse: *Licenciado en Bellas Artes, especialidad Imagen por la Universitat de Barcelona en 1987. En la actualidad está realizando la tesis dentro del Máster Universitario en Teoría e Historia de la Arquitectura, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, de la Universitat Politècnica de Catalunya. Desde su fundación al 2007 hasta su cierre al 2012, fue miembro de la asociación cultural AtelieRetaguardia. Heliografía Contemporánea, grupo de trabajo barcelonés dedicado al estudio y la práctica artística mediante procedimientos fotográficos históricos. En la actualidad está preparando el proyecto Factoría Heliogràfica, un espacio dedicado a la producción y la investigación en el medio fotográfico. En esta línea, investiga y trabaja con la técnica del negativo de papel encerado, un procedimiento ideado en 1850 por el fo-*

tógrafo francés Gustave Le Gray que fue especialmente concebido para fotografiar temas de arquitectura y paisaje.

[Ricardo Espinosa] Las modificaciones que implica Bolonia en las universidades, hacen que la investigación cobre cada vez más peso. En tu trabajo es evidente su utilización, pero no sé si está motivada por ello, ¿qué relación tienes con la universidad?

[Martí Llorens] Bueno, yo me licencié en Bellas Artes, especialidad Imagen, en 1987, hace ya unos años... y hace dos años comencé un Master de 'Teoría e Historia de la Arquitectura' del que hace un par de semanas, leí el trabajo final titulado "El Mundo en pantalla. Especulaciones en torno a la invención y el progreso de la fotografía a partir de las ideas de ciencia y técnica en la filosofía de Martin Heidegger". Esa es mi vinculación. Puntualmente he dado clases, por ejemplo aquí, en el Museo Universidad de Navarra, o en nuestro taller, en Barcelona, hemos realizado sesiones teórico-prácticas para alumnos de postgrado de la Universidad Pompeu Fabra, pero no es una relación continuada.

Tu trabajo me resulta especialmente interesante ya que combina investigación histórica, con investigación técnica, y que se concreta en un proyecto artístico, por lo tanto aúna las tres aproximaciones que propone Borgdorff: sobre las artes, para las artes, en las artes. En el caso de Poble Nou, por ejemplo, hay una investigación de la técnica, pero también sobre el paso del tiempo en un lugar...

La técnica no me preocupa lo más mínimo... ¡soy muy mal técnico! Es un tema que nunca me ha obsesionado. No soy buen *laboratorista* en cuanto al revelado y al copiado y de Photoshop, sólo sé cómo borrar una mota de polvo en el cielo con el tampón de clonar y poca cosa más... En fin, la técnica por la técnica no ocupa un lugar central en mi trabajo. Sin embargo, esto no quiere decir que en mi trabajo, sí considere esencial y decisivo el empleo de una u otra técnica. Me explico. Al tomar una fotografía, entre el mundo y nosotros, se interpone un instrumento óptico, un artefacto mecánico en definitiva, una determinada técnica. Esencialmente se trata de una cámara oscura -ya sea de madera o de titanio- con una lente -simple o compuesta- y un soporte fotosensible -químico o electrónico- que en su interior, recibe la luz reflejada del exterior a través de esa lente. Incluso puede ser más sencillo, como en una cámara estenopeica, donde la luz entra sólo a través de un

minúsculo orificio... En todo caso, la elección y el empleo de uno u otro instrumento óptico, de uno u otro soporte, de una u otra técnica, creo que sí resulta decisiva.

Por ejemplo, si acudimos a una inauguración de una exposición de arte, difícilmente se nos ocurrirá preguntarle al pintor respecto al porqué empleó una determinada técnica, como puede ser la pintura al óleo sobre tela, que en esencia, es idéntica a la empleada para pintar un cuadro en el siglo XV... Sin embargo, si en esa misma exposición se exhiben un daguerrotipo o un ambrotipo contemporáneos, la primera pregunta que muy posiblemente le plantearemos al fotógrafo será respecto al por qué emplea un proceso fotográfico del siglo XIX. Como ya he dicho, al hacer fotografías, entre el mundo y el fotógrafo forzosamente ha de mediar un artefacto técnico y es aquí donde la cuestión se complica, pues nos lleva a considerar otros rumbos y mirar desde otras perspectivas distintas a las que podemos aplicar al dibujo o la pintura.

Creo que en un trabajo fotográfico destinado al ámbito de la creación, deberías ser muy libre y por supuesto consecuente, para decidir y emplear una u otra técnica. Por supuesto, esta elección tendrá sus consecuencias. Deberíamos pensar en la sintaxis formal de la fotografía final del mismo modo que lo hace un escultor al escoger uno u otro material para realizar sus piezas; metal, madera, mármol, vidrio... Insisto, estamos hablando de un tipo de fotografía fuera del ámbito industrial, del trabajo de encargo comercial. Creo que en el ámbito de la creación, donde la decisión está en manos del artista, la gran ventaja de hacer fotos en el siglo XXI es que podemos elegir; bien con un Smartphone editando con Photoshop e imprimiendo con un plotter de última generación a gran formato, bien con una cámara de cajón deslizante construida con caoba en 1880 y provista de un objetivo simple para paisaje con dos lentes acromáticas, exponer un daguerrotipo de placa entera...

Parece que ya no estamos muy habituados a considerar y a pensar en fotografía en términos “materiales”; el positivado y sus posibles formatos, las texturas y naturaleza del soporte, las densidades y la resolución de las imágenes, etc. En definitiva, estamos hablando de ventajas e inconvenientes de uno u otro proceso o sea, de limitaciones. El soporte digital no sólo ha unificado los resultados; los ha hecho previsibles y certeros porque en todo momento son controlables. Las imágenes están ahora a nuestra entera y libre disposición, durante todos los días

del año, en invierno o en verano, de día o de noche, bajo el agua o mientras te lanzas en paracaídas y por tanto, se convierten en algo invariablemente exigible. La realización de una fotografía siempre es posible. Por tanto, nos puede parecer innecesaria y superflua toda reflexión relativa al empleo y la comprensión de una determinada tecnología puesto que la técnica digital, la técnica moderna, ya lo hace todo por nosotros. A nivel operativo, a nivel de producir y difundir imágenes con facilidad, por supuesto esto es fantástico. Pero no debemos olvidar que entonces, esta técnica va a determinar y a decidir por ti. La técnica moderna es cotidiana y omnipresente, está en todos lados y por lo que ya es difícil percibir su presencia y por tanto, reflexionar sobre ello. En el ámbito creativo, insisto, creo que es un gran error obviar la importancia del itinerario, del proceso, en el cómo y el porqué de llegar a obtener esa y no otra fotografía, en definitiva, la que nosotros decidamos.

Por ejemplo, en mi proyecto *Poblenou* me planteé lo siguiente: un barrio que va a desaparecer, casas y fábricas que son derribadas, terrenos vacíos, un lugar que va a dejar de existir como tal... El tema de trabajo a plantear incide en el paso del tiempo en un territorio muy concreto, durante un periodo muy determinado. Muy obvio, por supuesto, pero me pareció una opción válida y sencilla. No olvidemos que este proyecto se realizó entre 1987 y 1989, cuando la tecnología fotográfica digital era algo más que lejano. ¿Cómo formalizar esto? Mi decisión fue hacerlo mediante una cámara estenopeica; la poca cantidad de luz que entra por el estenopo y emplear papel y no película como negativo, obligaban a tiempos de exposición, a pleno sol de mes de agosto, de unos siete minutos. A ello, hay que sumarle la escasa resolución de la imagen estenopeica y por supuesto, todo lo que implica el trabajo con un cajón de madera montado sobre un trípode que hay que cargar cada dos exposiciones, mediante un saco negro con manguitos, en mitad de un descampado...

De entrada, podría parecer que estas obvias limitaciones técnicas respecto a una cámara convencional de 35 milímetros iban a representar una gran desventaja. Y lo eran, pero sólo para hacer según qué cosas... Con la Nikon, aún empleando película de 25 ASA, el diafragma totalmente cerrado y filtros de densidad neutra, no hubiera podido realizar una exposición de 8 minutos a pleno sol ¡pues sobra mucha luz! Por tanto, no hubiera sido posible realizar las fotografías en donde los muros devienen transparentes mientras se derribaba un edificio. La

“tecnología estenopeica” fue la que a mi juicio, mejor representó y formalizó fotográficamente lo que ahí estaba ocurriendo y creo que no me equivoqué en la elección. La capacidad de decisión es inherente al acto creativo y esto, sí que me parece grande. En todo caso, el proyecto de documentación de toda aquella operación urbanística encargado por la empresa municipal que coordinaba las obras si lo realicé con cámaras de 35 milímetros y no con una ¡sino con tres a la vez! pues simultáneamente empleaba el negativo de blanco y negro, el de color y la diapositiva para cubrir las distintas necesidades que entonces se planteaban.

El empleo de una determinada técnica, con sus ventajas y sus inconvenientes, con sus limitaciones, va a hacer que tomemos determinados senderos, con determinados giros, con subidas y bajadas... Si queremos ir de Pamplona a Madrid, podemos ir andando, en bicicleta, en coche, en camión... Al decidir tu medio de transporte, deberás tomar diferentes recorridos; si vas en camión, no podrás pasar por algunos lugares... y si vas en bici, tendrás que parar para descansar y hablarás con la gente... Al final, siempre llegarás a Madrid, al final, siempre obtendrás una foto. Pero el recorrido, el proceso, es esencial. El camino a recorrer será distinto y por tanto, el resultado -y aquí está el quid- también será otro. En tu mano está decidir uno u otro y aún así, seguro que habrá más de una sorpresa...

Creo que es importante considerar y reflexionar respecto a la relación – en sentido muy amplio- que el fotógrafo establece con la técnica, entendiendo esta no sólo como “lo tecnológico”, como simplemente el aparato mecánico en cuestión, sino como algo mucho más complejo. La tipología y naturaleza de esta relación forzosamente, también le llevará a establecer con todo lo fotografiado – ¡con el mundo! - una u otra relación, pues lo verá, comprenderá y representará también de una u otra manera. Por supuesto, el tema sobre la reflexión filosófica en torno al hombre y la técnica no es nada nuevo y me parece muy fructífero intentar ahondar en ello para aplicarlo a nuestro ámbito de trabajo, en este caso, hacer fotografías.

A partir de aquí, que cada uno decida, en la medida de sus posibles... Este podría ser un buen punto de partida para comenzar a hablar sobre las fronteras entre la fotografía entendida como documentación y como creación, aunque si comenzamos, creo que nos vamos a desviar de nuestro tema...

También quisiera saber la importancia que concedes en tus trabajos a la labor

de otros fotógrafos, por ejemplo en el proyecto realizado para *Tender puentes*, del Museo Universidad de Navarra.

Bueno, *Tender puentes* es un proyecto muy concreto, en el que puedes acceder a los fondos fotográficos de la colección del Museo, revisar y elegir las piezas que consideres y a partir de ahí, plantear tu idea y tu proyecto. En definitiva, un verdadero lujo y un enorme placer poder llevar adelante un trabajo así. Personalmente, debido a mi “querencia” por la primera época de la fotografía, cuando pude ver de “muy cerca” y durante todo el tiempo que quise una colección de calotipos de gran formato del siglo XIX aprendí mucho y me emocionó todavía más.

Decidí tomar como punto de partida un extraño artefacto fotográfico como es un calotipo, un negativo sobre soporte de papel de producción artesanal. Pero no es lo mismo hacer calotipos en 2014 que en 1845... Está claro que hoy estás haciendo otra cosa. Tampoco es una “técnica alternativa”, como en ocasiones se califica a los procesos fotográficos del siglo XIX. Hacer un calotipo en el siglo XXI no es una alternativa a nada, es una decisión. Por supuesto, la relación que hoy puedes establecer con esa técnica no es la misma que la que podía establecer un calotipista ochocentista. El proyecto “Estratos” se llevó adelante utilizando esta técnica.

El tema del proyecto se desarrolla en un lugar que siempre me ha resultado extraño - y no precisamente por desconocido- como es la fortaleza de Montjuic. Una fortaleza que desde lo alto de esta montaña, domina Barcelona y que ha tenido una relación contradictoria -casi siempre tremebunda- con la ciudad y sus habitantes. En el siglo XVIII se construyó la fortaleza tal como la vemos ahora, ampliando y reformando una precedente. Desde allí, en el siglo XIX, se bombardeó la ciudad un par de veces: Espartero lanzó 1.300 proyectiles y Prim, más de 3.000. Durante la guerra civil del 36, podría haber defendido la ciudad de los ataques de los barcos fascistas, pero las baterías de costa aún no estaban montadas... También fue lugar de fusilamientos; de obreros y anarquistas a finales del siglo XIX y también después de la Semana Trágica de 1909. Durante la Guerra Civil primero se ejecutó a militares golpistas declarados y luego, a fascistas o sospechosos de fascismo, tanto civiles como militares. Al acabar el conflicto, fue el presidio para los prisioneros republicanos y en sus fosos, ejecutaron al presidente Companys, detenido por la Gestapo en Francia, y también al general Escobar, militar ultracatólico que afectó a la República, se negó a huir al acabar

la guerra... Sirvió como presidio militar hasta 1960 y luego, se montó un museo y una biblioteca militar, ambos desmantelados en 2007... Para mí resulta un lugar muy extraño; impresionantes muros de piedra, con muchas “capas” de tiempo y de significado, todo ello cargado de simbolismos, empleados por unos y por otros, interpretados y esgrimidos hasta la actualidad de manera contradictoria. En determinados muros del foso son visibles los agujeros de bala. Ahora, los niños andan por ahí muy contentos, en bicicleta...

Por tanto, para abordar el proyecto decidí hacerlo mediante un proceso técnico en cierto modo, incomprensible en la actualidad, fuera de tiempo y de lugar, un procedimiento del siglo XIX; el negativo de papel encerado, una variante del calotipo de Talbot, patentado por Gustave Le Gray en 1851. Con este procedimiento, obtenemos un negativo de papel, una imagen fotográfica de tonos marrones por supuesto, invertida tonal y lateralmente. Es decir, una imagen que muestra un lugar que en rigor, “no existe” como tal. Y precisamente, en “estratos” esta es la imagen final, pues este negativo no se va a positivar. Con esta decisión, intento acercarme a la complejidad de los significados y símbolos que confluyen en esta fortaleza, intento formalizar mi total incomprensión y extrañeza por este lugar.

El empleo de esta técnica también me interesa porque me lleva a reflexionar en torno al artefacto “negativo fotográfico”. Hablar y pensar en torno a una imagen negativa no es lo mismo hacerlo en el siglo XXI que en el siglo XX o en el XIX. Excepto en los procesos denominados “positivos directos” (daguerrotipos, ambrotipos, polaroids, diapositivas...) no debemos olvidar que para obtener una imagen positiva, antes siempre hubo que pasar irremediabilmente por el negativo. Con la fotografía digital, ya no existe siquiera el soporte físico, también un tema esencial sobre el que reflexionar...

A partir del calotipo, patentado por Henry Fox Talbot en 1841, el fotógrafo comenzó a trabajar, a pensar y a representar y relacionarse con el mundo, a partir de una matriz de papel que contenía una imagen invertida de la realidad. Hay que subrayar la abstracción conceptual que implica este nuevo “modus operandi”. Del objeto, del soporte, me interesa la belleza y tacto del material (papel de algodón encerado). De la imagen, la profundidad y suavidad de los tonos, su “atmósfera”, muy distinta a la que nos proporciona un soporte de vidrio o de película flexible, debido a la textura causada por las fibras del papel. Y del artefacto en sí,

su originalidad, su fragilidad... Todo esto, y mucho más, intentas ponerlo en su lugar y decides hacerlo así y no de otra manera, a sabiendas que esta elección no es, ni de lejos, la más sencilla operativamente, más aún si la técnica no es tu fuerte...

El resultado final es un negativo, que sólo es uno. Una frágil hoja de papel encerado que ha llevado muchas horas de preparación; encerando, desencerando, yodurando, sensibilizando... y varios minutos de exposición en la toma y varias horas sumergido en agua, primero en el revelado, luego en el fijado y finalmente en el lavado... Al final – ¡o a mitad! - de este largo proceso, en ocasiones, el papel se rompe, quizá sólo un poco, por una esquina, ¡y si sólo fuera eso! los fracasos totales fueron incontables, perdiéndose buenas fotografías irremisiblemente. Por todo ello, cada uno de estos negativos es una pieza única e irrepetible. Me interesa mucho la idea de no positivar un negativo en un tiempo en el que ya no se emplean los negativos... pero si de nuevo lo pensamos un poco, la irreproductibilidad de la obra final es un hecho inherente en una pintura y los tiempos del daguerrotipo nos quedan lejos...

A veces vemos la obra final, pero no nos enteramos del proceso de investigación que lleva detrás, ¿consideras importante mostrarlo?

En el caso de *Estratos*, en el texto del catálogo hablo bastante de la historia de la fortaleza, de mi posicionamiento con respecto a la lectura de este tipo de lugares, la comprensión y representación del tiempo y del espacio y también, de las razones por las que emplear un negativo de papel encerado para un proyecto de creación fotográfica en el siglo XXI. Si te explican todo esto, creo que vas a entender y disfrutar más de estas fotografías. No son imágenes fáciles; requieren esfuerzo, atención, su formato es pequeño, aunque para un negativo de papel, un formato de 30x40 o 40x50 es más que respetable... Son fotografías difíciles de ver pues de entrada, creo que “no se dejan”... Estos negativos deben exponerse en una sala con poca luz, montados en un marco que en su interior, incluye una delgada pantalla de leds que retroilumina el negativo con una luz difusa, muy suave. El público deberá acercarse, pienso quizá en incluir una lupa, que incite al espectador a mirar dentro de la imagen...

¿Y qué consideras que puede aportar la investigación a la hora de elaborar un proyecto de este tipo?

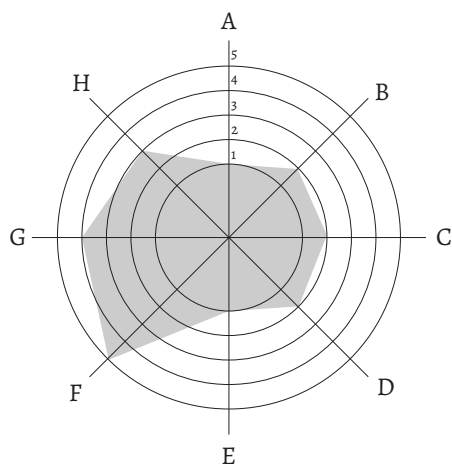
Creo que la práctica y la investigación de los procesos fotográficos históricos es un utilísimo instrumento para la comprensión del propio proceso y por tanto, para la conservación del material generado en aquel periodo. La identificación, conservación y restauración del material fotográfico del siglo XIX, debido a la diversidad de soportes y técnicas empleadas, es un tema muy complejo y delicado, apto sólo para los especialistas en esta materia. Yo no lo soy y por tanto, el tema me da “mucho respeto”...

En el ámbito de la creación, creo que estos procedimientos son también una preciosa herramienta para el fotógrafo contemporáneo. El fotógrafo de 1845 no podía utilizar el colodión húmedo porque sencillamente, todavía no se había inventado; o daguerrotipo o calotipo y si quieres, también albúmina sobre vidrio, tú decides, pero no hay más. Esto fue así hasta 1851, cuando Scott Archer publicó un proceso operativo que empleaba como aglutinante el colodión, una sustancia viscosa y transparente hecha a base de nitrocelulosa con éter y alcohol, que se empleaba en cirugía, para cicatrizar heridas. Y así, hasta la década de 1880, cuando apareció la placa seca de gelatinobromuro, que libró a los fotógrafos de andar apurados de un lado para otro con un laboratorio portátil cargado de agua destilada y químicos... Creo que si a un fotógrafo viajero de 1860 le hubieras ofrecido poder fotografiar con una cámara digital ¡habría vendido a media familia para hacerse con ella!. El fotógrafo del siglo XIX no tenía una amplia gama de posibilidades para decidir qué técnica utilizar, salvo las de su época, claro está. Su relación con “su técnica” y por tanto con “su mundo” eran muy distintas a las que en ambos casos hoy establecemos nosotros. Creo que es una cuestión interesante para reflexionar si hoy, decidimos trabajar con alguna de aquellas técnicas.

A la hora de tomar una fotografía, en el siglo XXI podemos elegir entre una amplia gama; podemos decidarnos por una heliografía sobre una placa de peltre, como las que hizo Niépce en 1827 desde la ventana de su casa de campo en Chalon-sur-Saone, fotografiando el palomar, el tejado y el peral que tenía enfrente y exponiendo con tiempos que oscilan entre un par o tres de días o bien, emplear un smartphone y fotografiar compulsivamente y sin ser vistos a nuestros compañeros de viaje dentro de un vagón de metro que avanza a toda velocidad por un túnel bajo Nueva York... Como decía al principio, no me preocupa la técnica por sí misma como tema de trabajo. Lo complicado es decidirse por una u otra

en tanto que se corresponda formal y conceptualmente al tema que queremos trabajar. Esta decisión resulta esencial y por tanto muy difícil, al menos para mí.

Esta determinación debería ayudarte a formalizar tu visión como fotógrafo. En el ámbito de la creación, creo que el poder del fotógrafo se basa precisamente en su decisión de hacer lo que hace de una determinada manera, en definitiva para imponer su visión personal, no en el sentido de simple imposición, sino en el sentido de que lo tiene muy claro y sin apelación posible así lo decide, resolviendo y formalizando esa fotografía con elegancia y maestría. No hay más. En el ámbito artístico, como creador, el fotógrafo no debe demostrar nada más –ese es el trabajo de un científico- sino “simplemente” hacerlo como decida, bajo su total riesgo y responsabilidad. Para ello, él sabrá y decidirá cómo y qué herramientas debe emplear y qué caminos debe seguir para adecuar la técnica al tema elegido, un tema delicado en la actualidad, precisamente por la gran posibilidad de elección, pero en parte, ahí también se encuentra el arte del asunto...



Auto-valoración de Martí Llorens sobre la serie *Poblenou*, donde:

A) El propósito de la serie es aumentar el conocimiento y comprensión de un problema / conflicto / situación por medio de un objeto artístico. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

1. Mi intención no era aumentar el conocimiento o la comprensión de un problema. Esto queda para la fotografía científica, por ejemplo. Tampoco se trataba de documentar una situación determinada pues para eso, existían otros medios técnicos mucho más operativos y expeditivos. En todo caso, como toda fotografía, la fotos de “Poblenou” realizadas con la cámara estenopeica, también “documentan” algo, por la sencilla razón de que eso “algo” ya no existe y por tanto, de ello sólo nos queda la memoria y el documento, ya sea en forma de dibujos, planos, videos, o fotografías.

B) La serie comienza planteando una pregunta que es pertinente en el contexto de la investigación o del arte. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

2. No creo que este proyecto se iniciase planteando pregunta alguna, al menos de manera decidida, y mucho menos en el ámbito

de la investigación, esa no era mi intención. En todo caso, creo que sí puede plantear más preguntas que respuestas en tanto a que nos está mostrando una visión muy personal de un territorio muy concreto en un momento también muy determinado. Por tanto, quizá podríamos decir que plantea una pregunta en el ámbito del arte.

Casi treinta años después de iniciar este proyecto, la lectura de este trabajo ya sea otra y seguramente así es, al menos por mi parte. Es un tema en el que ahora estoy trabajando entre otros motivos, por las distintas aproximaciones que ahora se generan al estar este material digitalizado. De entrada, puedo ver todo el material positivado, algo que no se había hecho. Al verlo en pantalla, también puedo vincular determinadas fotografías, mediante superposiciones o fundidos, a otras fotografías, estenopeicas o no, en blanco y negro o en color. Es un tipo de visionado obviamente imposible en soporte físico...Me parece que este tema será muy productivo. Por ejemplo, la visión en fundido de imágenes de un mismo tema realizadas con la cámara estenopeica, con largos tiempos de exposición, y las imágenes “instantáneas” obtenidas con una Nikon, nos representan, nos narran, la misma realidad de maneras muy distintas...El tema es más complejo, por supuesto, pero creo que sí estamos “tocando hueso”, que estamos hablando de fotografía, de la esencia del medio, y no del histriónico y pretencioso envoltorio con el que a menudo, ahora ya estamos habituados y adiestrados a entenderlo, generarlo y consumirlo.

c) Para su elaboración se han empleado métodos cualitativos o cuantitativos de investigación. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

2. En absoluto. Los parámetros de la investigación - ¿científica?- no pueden aplicarse a este proyecto, y seguramente a ninguno de los que he realizado... La investigación es la base de la ciencia moderna y esta se caracteriza por su carácter

experimental, en el estricto sentido en el que se entiende el “experimento” en la ciencia es decir, en la repetición controlada y sucesiva de determinadas operaciones según unos criterios establecidos de antemano con el objetivo de sacar unas conclusiones y demostrar “experimentalmente”, unas u otras hipótesis de trabajo. Estos parámetros de pensamiento y actuación son difícilmente aplicables al ámbito del arte, al campo de la creación, por la sencilla razón de que el artista no ha de demostrar absolutamente nada, al menos, con los objetivos y los parámetros aplicados a la demostración científica...Al mismo tiempo, es innegable que sí existe un proceso de investigación en el planteamiento, la realización y formalización final de las fotografías pero insisto, no en los parámetros aplicados al marco científico.

d) La elección de los lugares fotografiados es parte o resultado de la investigación. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

2. En absoluto. Al menos en “Poblenou”. Otros proyectos, como “Canard Déchaîné”, sí se construyeron a partir de una investigación histórica que marcó unos u otros lugares de trabajo, una u otra formalización. En todo caso, yo no soy “investigador” en el sentido académico del término lo cual, tampoco me inhabilita para “investigar” siguiendo otros parámetros y en otros ámbitos distintos a los académicos que pueden resultar igualmente fructíferos a otros niveles.

E) La serie fotográfica obtenida pretende dar respuestas más que plantearlas. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

1. Tampoco era ese el objetivo. Las fotografías de “Poblenou” no pretenden ni pueden dar respuestas a nada. En todo caso, sí que me gustaría que además del disfrute, planteasen el interés y la reflexión en el espectador en un amplio espectro. Desde las vinculadas a la esencia de “lo fotográfico” hasta las relativas a la historia reciente de la ciudad y a la relación

que sus habitantes mantienen ahora con ella. No hay que olvidar que estas fotografías se realizaron poco antes de los Juegos Olímpicos, “un antes y un después” definitivos para la historia de la ciudad. Se construyeron grandes obras de infraestructura que siguen totalmente vigentes y operativas en la actualidad. Además, comenzó una decidida proyección internacional con la denominada “Marca Barcelona”, que entre otras cosas, fue el fulminante que prendió el cartucho del turismo de masas y sus consecuencias, en la actualidad, uno de los graves problemas que soporta la ciudad, después del paro y la precariedad laboral.

F) Más que un documento, las fotografías muestran una posición por parte del autor. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

5. De hecho, este ha sido el tema principal de la entrevista, la decisión del fotógrafo por abordar y resolver un tema desde su personal e intrasferible punto de vista. A esto se le llama autor. Yo lo he centrado en el ámbito de la elección de una u otra técnica, en definitiva, en encontrar una herramienta que en su momento, me pareció la más adecuada para resolver y formalizar de manera inteligible y estética, mi personal situación y visión de ese tema. La objetividad no es posible en este ámbito. De hecho, a un buen artista se le respeta por la constante y aplicada formalización de su decidida y terca subjetividad.

G) Se utiliza el trabajo previo de otros fotógrafos (u otras ramas del arte) para la construcción del nuevo trabajo. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

4. En la década de los 80 del siglo XX, ya era muy difícil no tener en cuenta el trabajo anterior de otros fotógrafos, aún sin internet... Ya no hablemos de hoy en día. Tenemos la suerte –o la desgracia, según se mire- de no poder partir de cero, como tuvieron que hacer los fotógrafos de las décadas de 1840 o 1860...

aunque sus influencias fueron otras, por supuesto.

Creo que en aquel momento, 1987, mis referentes tampoco estaban muy claros, sencillamente por mi ignorancia y poca aplicación. Un buen referente podría haber sido el trabajo *Open Shutter* que Michael Wesely realizó en Potsdamer Platz, en Berlín, empleando tiempos de exposición de hasta un año... ¡Pero lo inició en 1996! Me gustan y me emocionan las fotografías de Charles Marville, las de las demoliciones de París, en las décadas de 1860 y 70. Seguro que mi interés por la historia de la fotografía, sobre todo por sus orígenes, sí que influyó a la hora de plantear aquel proyecto de la manera en que lo hice. La prueba es que hoy, como soporte para los negativos, trabajo con “calotipos verdaderos”, como en *Estratos* y no con “falsos calotipos” de papel fotográfico industrial, como hice en *Poblenou* o en *Port de Barcelona*. No por este motivo un proyecto es mejor o peor, por supuesto, este no es el tema. Sólo por el hecho de emplear un procedimiento histórico, por complicado que este sea, el proyecto va a mejorar. Como ya he dicho, la cuestión radica en la elección personal e intransferible de una determinada técnica para alcanzar la perfecta adecuación con el tema a trabajar.

H) Los procesos y resultados obtenidos han sido difundidos. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

3. Si nos referimos a “Poblenou”, una pequeña parte de este proyecto fue premiada con el segundo premio del European Photography Award de 1991. Joan Fontcuberta formaba parte de ese jurado y decididamente, apoyó y difundió el proyecto desde el principio, entre otras maneras, incluyéndolo en su libro “El beso de Judas”. Le sigo estando muy agradecido por toda la atención que entonces le dedicó. Una parte de la serie, alrededor de 40 piezas entre dípticos, trípticos e imágenes individuales, se han expuesto en bastantes ocasiones, a nivel nacional e internacional.

Pero por otro lado, creo que aún falta cerrar debidamente este proyecto, que está formado por algo más de 400 negativos. De hecho, no existe ninguna publicación completa al respecto.

El tiempo transcurrido representa una grandísima ventaja. La relación que hoy establecemos con la fotografía ya no tiene mucho que ver con la que establecíamos en 1987. Tampoco lo es la que los barceloneses establecemos hoy con nuestra ciudad. Creo que es el momento idóneo para realizar una relectura de todo el material. La relación que yo mantengo con él también ha cambiado y eso me da un gran ventaja, pues ahora estoy descubriendo cosas que en su momento, me habían pasado totalmente desapercibidas...

[33] De la serie 'Campos de batalla'
1994-1996
Cerca de Almansa,
25 de abril de 1707.
Inyección de tinta
sobre papel de algodón,
montada sobre Dibond.
85x150 cm.



Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707.

BLEDA Y ROSA

Conversación con José María Rosa, el 30 de noviembre de 2015, Madrid.

El perfil trazado por Alberto Martín en su web dice: *María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) se han consolidado como una de las referencias más destacadas de la fotografía española contemporánea. El núcleo fundamental de su trabajo es la representación del territorio, con el que buscan resaltar el complejo cruce de culturas y tiempos que lo conforman. Transforman de esta forma el género del paisaje en imágenes con un alto poder de evocación, donde se manifiesta su propia experiencia sobre los lugares que fotografían. El poso del tiempo, la huella y la memoria son los elementos intangibles que construyen sus obras. A lo largo de compactas y destacadas series como “Campos de fútbol”, “Campos de batalla”, “Ciudades” y “Origen”, Bleda y Rosa han consolidado una propuesta que registra la historia latente que habita en los espacios, un pasado que ellos exploran activando nuestro imaginario y nuestra memoria. Su trayectoria ha ido haciéndose más compleja mediante la incorporación progresiva en sus trabajos de una profunda reflexión sobre la construcción del espacio fotográfico y las relaciones entre naturaleza y cultura.*

[Ricardo Espinosa] En el entorno universitario existe una creciente tendencia a utilizar la investigación en el proceso de creación de obra artística. En vuestro

trabajo la investigación es parte fundamental de las series que realizáis, pero vuestra relación con la universidad parece ser tangencial...

[José María Rosa] Sí, aunque participamos en diferentes talleres, y somos profesores en el Máster de Fotografía de la UPV, apenas nos dedicamos a la docencia. Sencillamente hemos preferido invertir ese tiempo en realizar nuestros propios proyectos. Además, nuestra titulación no es universitaria, estudiamos fotografía en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, lo que nos aleja de los cursos oficiales.

Sin embargo, en vuestro trabajo es patente el trabajo de investigación que existe antes de realizar la toma. Por un lado podemos encontrar un tipo de investigación relacionada con la propia fotografía y la pintura, como puede ser el caso de la Alhambra, donde partís de un estudio previo de otros autores que la habían fotografiado en el XIX, o en el caso de la batalla de Almansa hacéis referencia a la pintura de Buonaventura Ligli...

Para nosotros, el trabajo de documentación e investigación que llevamos a cabo antes de realizar la toma es parte estructural de nuestra metodología de trabajo y por lo tanto una parte fundamental. En el caso de la Alhambra, es el estudio de las fotografías de Clifford y Laurent lo que nos hace llegar a unas tomas completamente diferentes a las suyas, intentando rehuir la fotografía monumental o costumbrista, para centrarnos en la idea de fragmento, que es una lectura del lugar completamente diferente.

Por otro lado, en las series *Origen*, *Prontuario*, o *Campos de Batalla* la localización de los lugares también implican lógicamente un trabajo de investigación previo, en este caso más cercano a otros ámbitos como puedan ser la historia o la paleontología... ¿Sois rigurosos a la hora de localizar los lugares exactos?

Si, la localización de los lugares es precisa. Una vez en el lugar elegimos la posición de la cámara, el fragmento que vamos a sacar... pero la localización es exacta. No somos Fontcuberta... (risas).

Esta investigación la lleváis a cabo con colaboración de historiadores, antropólogos...

Más que colaboraciones, podemos hablar de consultas puntuales que realizamos a gente que sea experta en el campo. Por ejemplo, en el caso de *Origen*, para localizar los yacimiento de Asia contamos con la ayuda de un paleoantropólogo local que nos acompañaba para guiarnos hasta el lugares de los yacimiento, ya que no estaban señalizados.

A raíz de vuestro trabajos, que tipo de feedback encontráis en los ámbitos que tratáis, como la arquitectura, la historia...

Normalmente no hay más feedback que el acercamiento personal de alguien que ha visto la obra y nos comenta algo... eso suele ser lo habitual. La única colaboración que ha surgido fue con el arquitecto Iñaki Ábalos: realizamos un taller con él y con un grupo de alumnos suyos, partiendo de *Campos de Batalla*, y que dio lugar a un libro homónimo.

Supongo que este es el tipo de fotografía que os interesa, ¿qué puede aportar la investigación a la fotografía, o qué aporta en vuestro caso?

Personalmente me interesa más el tipo de fotografía que conlleva una investigación con una base cercana a las humanidades, que aquella que investiga aspectos más formales, como puede ser no se, las texturas...

Al menos en nuestro caso, pensamos que la investigación lo que consigue es dar profundidad a la lectura de la fotografía, es una manera de abrir el territorio, en el sentido de que no estamos simplemente mostrándolo o representándolo.



[34] De la serie
'Ceuta Border Fence'
2009
nr 6
Pigment prints size
71x89 cm.

XAVIER RIBAS

Intercambio de correos electrónicos en diciembre de 2016.

En el perfil de su página web podemos leer: *Xavier Ribas is a photographer, lecturer at the University of Brighton, and associate lecturer at the Universitat Politècnica de València. He studied Social Anthropology at the University of Barcelona and Documentary Photography at the Newport School of Art and Design. His photographic work investigates contested sites and histories, and geographies of abandonment. His recent works take the form of large photographic grids, often including text, archive materials and moving image as multiple, composite forms of examining temporary settlements, sites of corporate development and exclusion, border territories, and geographies of extraction.*

[Ricardo Espinosa] En la universidad, por lo menos la española, Bolonia está haciendo que la investigación tenga cada vez un peso más relevante. Aunque la fotografía está ligada a ella desde su origen, se cuestiona en las Facultades de Arte la manera en la que deben relacionarse ambas. Si partimos de la distinción entre investigación sobre arte (historia, crítica...), para el arte (técnica), o en el

arte (basada en la práctica), esta última es la que genera más debate, y viene siendo defendida desde algunas posiciones como la específica en investigación dentro de la formación en Artes. Tu trabajo hace años que va por esta línea, ¿cómo influye tu relación con la universidad?

[Xavier Ribas] Mi práctica fotográfica desde el año 2000, cuando empecé a dar clases en la Universidad de Brighton, se genera desde el entorno académico. La universidad es mi base de operaciones y representa la otra mitad de mi práctica fotográfica. A pesar de que no me considero un investigador ni un académico, sí siento afinidad con ámbitos de investigación relacionados con la geografía, los estudios urbanos, la antropología, la arqueología, la ecología, o la historia. Mi fotografía es de carácter documental, pero no he trabajado con agencias ni para los medios, y tampoco realizo encargos comerciales paralelamente a mis proyectos. Por lo tanto, la universidad, a través de mi actividad docente y por el apoyo logístico y económico a mi trabajo fotográfico, informa mi práctica fotográfica, y viceversa. Mis trabajos fotográficos se materializan en exposiciones, catálogos, ensayos visuales en revistas especializadas y libros monográficos, pero también se presentan en actividades académicas como seminarios, talleres, conferencias, simposios, etc. Como escribe Bartomeu Marí en la presentación del catálogo de *Nitrato*, mi trabajo se desarrolla con un pie en el departamento universitario y otro en el espacio del museo.

Podemos encontrar en tu trabajo diferentes tipos de investigación. La bibliografía que se maneja a la hora de hablar de investigación basada en la práctica, suele ser bastante genérica, y en ella se incluyen campos tan amplios como la arquitectura, el diseño o las artes. ¿Crees que la fotografía de paisaje tiene, o debería tener, una metodología o unos métodos propios? ¿o cómo definirías la relativa a tu trabajo? No se si te sientes cómodo con la etiqueta de fotógrafo de paisaje...

El paisaje es, ciertamente, una parte fundamental en mis fotografías, pero mis proyectos fotográficos abordan cuestiones que van más allá del paisaje, como las prácticas espaciales, la memoria, el conflicto social, o la violencia política. El paisaje es la forma que suele tomar la representación, pero el sentido de los proyectos, las problemáticas que tratan, la centralidad de la representación en definitiva, no es necesariamente el paisaje como sujeto, sino como manifestación o síntoma. La categoría 'fotografía de paisaje' explica poco sobre las prácticas fotográficas a las

que se refiere. El término es demasiado genérico, articula un elemento formal, más que de acercamiento, de ámbito de trabajo o intencionalidad. Tampoco pienso que la fotografía de paisaje pueda tener una metodología propia. Se tiene que abordar la representación del paisaje a partir de una serie de premisas que, de una manera u otra, requieren metodologías y técnicas correspondientes. Combinar premisas, geográficas, etnográficas, etc, conlleva metodologías híbridas, con cruces disciplinares. Mi trabajo se estructura a partir de un hilo conductor más bien temático que metodológico o técnico.

En *Ceuta/Melilla Border Fence* subyace una hipótesis: estas son las obras que nos definen como sociedad frente a las del siglo XIX. En alguna entrevista te he oído explicar que tratas de no ser ambiguo en tus obras. ¿Puede o debe la investigación artística dar respuestas concretas a conflictos de nuestro entorno?

La investigación artística no suele dar respuestas concretas, pero sí que puede dirigir la atención, delimitar, conceptualizar, incluso denunciar, como dices, conflictos de nuestro entorno. En mis proyectos intento abordar cuestiones o problemáticas sociales específicas que se manifiestan visiblemente en lugares concretos. Intento establecer, en la medida de lo posible, maneras diferentes, alternativas, incluso tangenciales, especulativas, de abordar esas cuestiones, esos lugares, esas situaciones; articular aspectos desatendidos, ocultos o simplemente menos visibles, darles visibilidad. La intención no es dar respuestas concretas, o respuestas a solas, sino proponer planteamientos concretos, lecturas concretas de situaciones, lugares, o problemáticas específicas. El planteamiento central de *Geografías Concretas* va en esta dirección, para evitar abordar el paisaje de una manera genérica, indagando especificidades locales. El solar de *Nómadas*, por ejemplo, nos permite visibilizar el trato que recibe una comunidad de personas. El parking de un supermercado nos permite pensar en la colisión entre memoria y desarrollo urbano...

Al abordar la cuestión de cómo representar el paisaje definido por las vallas de Ceuta y Melilla me pareció oportuno pensar en la noción de 'obra pública' y cómo la fotografía del XIX y principios del XX abordó la documentación fotográfica del territorio a partir de la obra pública. La fotografía del XIX documenta la modernización del paisaje a partir de la tecnología que hace posible esa modernización: redes ferroviarias, carreteras secundarias, puentes, túneles, faros, etc; se trata de

una tecnología y unas intervenciones en el paisaje que facilitan la circulación de gente y mercancías, el acercamiento de las distancias, la apertura del territorio... Mi lectura de esas representaciones es que son el contrapunto, la contraimagen, a partir de la cual podemos, debemos, pensar la valla fronteriza y el paisaje de *Ceuta y Melilla*, abordarlos histórica y políticamente.

Creo que consideras los textos de la investigación como un ‘pie de foto expandido’. Las fotografías son parte, o resultado de la investigación, y deben mostrarse junto con el resto del trabajo, o consideras que deben funcionar de manera autónoma...

Sobre todo en mi último proyecto, *Nitrato*, que se genera a partir de una investigación histórica. Parte de mi trabajo es escribir textos de presentación de mis proyectos en los que delimito el ámbito conceptual, histórico, social, o político del trabajo. En su mayoría, estos textos residen fuera del trabajo final (como por ejemplo en *Ceuta y Melilla*). En otros casos, como por ejemplo en *Nómadas o Greenhouse*, el texto se convierte en un elemento integrante del proyecto, junto a las imágenes. En *Nitrato*, sin embargo, los textos no ilustran las imágenes sino que dialogan con ellas a un mismo nivel. A veces, los textos se presentan como una imagen, o sustituyen a la imagen, en la ausencia de esta, cuando esta no es posible. Por ejemplo, tenemos la voz de los trabajadores en un documento escrito, pero no su imagen. Me interesa el uso de estos materiales textuales como pies de foto sobredimensionados, que no explican la imagen sino que la conmueven, o la sacuden: la voz de los trabajadores como pie de foto expandido que acompaña a la imagen de una cata arqueológica que muestra restos de esa época. Al mismo tiempo, la incorporación de estos textos, como también de las manos que muestran otros materiales, permite incorporar el proceso de trabajo y el proceso de investigación en el resultado final, no como ‘materiales adicionales’ a la manera de la típica mesa de documentación, sino como citas, ecos, resonancias, apropiaciones para el montaje (constelación) visual que es en definitiva el proyecto, una composición que se propone remontar el pasado de un paisaje, de un mineral, de unas comunidades, de unos desplazamientos, etc que son la base del proyecto.

Haces referencias directas a autores como Benjamin, Lefebvre o Watteau. Pero además, y esto me parece especialmente interesante, algunas de tus series parten del trabajo previo de otros fotógrafos. Me refiero al caso de José Martínez Sánchez en *Ceuta/Melilla Border Fence*, o de Mabel Loomis Todd y las fotos de The Lowell

Expedition en *Nitrato*

En mis trabajos hay referencias a otros fotógrafos y autores de los cuales tomo ideas y registros. La serie de *Ceuta y Melilla*, más que partir de las fotografías de José Martínez Sánchez, lo hace de fotografías de obras públicas, entre ellas de José Martínez Sánchez. Los autores de esas fotografías suelen a ser anónimos, hechas por integrantes de estudios fotográficos de los que se desconoce la autoría, o bien son tomadas por los mismos ingenieros de las obras. No veo necesario, en este caso, dialogar con otro ‘autor’, sino con un tipo de imagen fotográfica. En el caso de *Estructuras Invisibles 1* la referencia clara es a Robert Smithson, quien a su vez hace una relectura del trabajo de John Lloyd Stephens. El caso de Mabel Loomis es diferente. Su presencia en *Nitrato* intenta corregir la presencia sesgada de la fuerza de trabajo en las fotografías conocidas de la industria salitrera, que fueron tomadas mayoritariamente por encargado de los propietarios, industriales, e inversores del salitre. Para ellos el sujeto de la representación es la maquinaria y la inversión. El trabajador manual en esas imágenes aparece estático, posando para el acto fotográfico, como si fuera una extensión de la maquinaria, o de la inversión. Para ver el cuerpo del trabajador en el momento del trabajo, es decir, en el momento de la explotación, había que encontrar otras fotografías procedentes de otras actividades no relacionadas con la industria del salitre. Esto es lo que encontramos en Mabel Loomis Todd, una representación sin la retórica del capital y de la inversión. Son imágenes de su época, teñidas de orientalismo y demás, pero esas imágenes no forman parte del ciclo de producción del salitre, no son imágenes ‘productivas’. El encuentro casi fortuito del archivo inédito de Mabel Loomis Todd, junto a otros materiales de una expedición astronómica a Atacama en 1907, viene a cubrir una ausencia en la representación fotográfica del ciclo del salitre. Mi aportación en este caso reside en mostrar ese archivo, articularlo en este contexto, ponerlo en diálogo con otros materiales, otras fotografías, otros objetos. Respecto a las fotografías de Mabel Loomis Todd, el punto de partida fue la búsqueda de una representación de la que carecíamos en un principio, de la que la historia visual del salitre carecía mayormente. Su encuentro fue una cuestión de serendipidad, pero el trabajo no ‘parte’ de esas imágenes, sino que ‘llega’ a ellas.

La investigación debería ser publicada, y tener una cierta repercusión en la disciplina propia, pero también en otras áreas. En tu caso, has colaborado con la historiadora Louise Purbrick en la serie *Nitrato*, y el trabajo forma parte del

proyecto interdisciplinar *World of Matter*. ¿Qué tipo de respuesta encuentras en la interacción con otras disciplinas?

Las colaboraciones representan búsquedas compartidas, más que respuestas. En mi caso, la colaboración busca sumar esfuerzos, generar diálogos, materializar afinidades. En un proyecto como *Nitrato* en el que había que indagar en archivos, interpretar culturas materiales, visualizar comunidades desaparecidas, leer objetos diversos de procedencias diversas, seguir el trayecto de mercancías y capitales que se transforman, que aparecen y desaparecen del campo visual, etc. pedía trabajar en colaboración con un historiador. Con Louise Purbrick compartimos posicionamientos y un interés por historias disputadas, marginalizadas o desatendidas. El trabajo que hemos llevado a cabo los dos, junto con Ignacio Acosta, ha tomado formas diferentes, visuales y textuales, que se han presentado conjuntamente y por separado, en formatos diferentes, y en contextos artísticos y académicos. Por otra parte la incorporación del proyecto *Nitrato*, que trata de una ecología extractiva del pasado ya desaparecida, en el proyecto *World of Matter*, que agrupa investigaciones contemporáneas permite situar el pasado en el presente, ver continuidades y discontinuidades a la vez que permite hacer prospecciones sobre futuros posibles, algo que ya hemos explorado con el trabajo de Ignacio Acosta sobre la minería de cobre en el desierto de Atacama.



JORGE YEREGUI

Conversación telefónica el 24 de agosto de 2017.

En el perfil de su página web podemos leer: *Jorge Yeregui es artista visual, arquitecto y profesor en la Escuela de Arquitectura de Málaga. Su trabajo investiga sobre la construcción del paisaje y la transformación del territorio. La relación entre arquitectura y medioambiente o la influencia de los mercados en el crecimiento urbano constituyen algunos de sus temas de interés. Sus trabajos mas recientes toman la forma de complejos ensayos visuales donde se combinan textos, vídeos e instalaciones.*

[Ricardo Espinosa] Entiendo que la investigación es uno de los elementos que definen tu trabajo. David Armengol, en el texto que acompañó la serie *Acta de replanteo* en la exposición de La Fragua, de Tabacalera en Madrid de 2016, dice

que la serie “supone una investigación de largo recorrido, que en los últimos años ha llevado a Yeregui al análisis de varios de estos proyectos urbanísticos”. También en la ‘bio’ de su página web, recoge que “su trabajo investiga sobre la construcción del paisaje y la transformación del territorio”. En el ámbito de las Artes, no parece que haya unanimidad a la hora de acotar en que consiste exactamente la investigación, ¿cómo la definiría en sus proyectos?

[Jorge Yeregui] A mí se me mezcla todo, y me esfuerzo porque se mezcle. Me explico: se mezcla el trabajo artístico, en ocasiones con el trabajo alimenticio. Porque también he hecho mucha fotografía de arquitectura, o trabajado de editor en una revista de arquitectura en la que hacíamos investigación. Pero también el día a día, las películas o las exposiciones que ves, los libros que lees, o el trabajo en la universidad. Es un proceso en el que unas cosas sirven para alimentar otras. Además, en el tema del mercado inmobiliario no es que hubiese demasiada literatura, por lo menos antes. Igual te encontrabas un informe, o un plan parcial, no sé, las directrices del plan general de Aljaraque en Huelva... Recuerdo que en 2008 salió el libro de Francesc Muñoz, *Urbanalización...* entonces la investigación va un poco más por ahí... pero en general es mucho de búsqueda en internet, y a raíz de esto, libros que encuentras, películas...

En *El valor del suelo* hubo una parte del trabajo que consistió en ir a las casetas de obra que las agencias inmobiliarias ponían al lado de los solares. Les hacía una especie de cuestionario, preguntando el tipo de promoción que estaban haciendo, si era para familias grandes o pequeñas, si lo tenían planteado como primera o segunda residencia o como inversión... llevaba un cuaderno con ocho o diez preguntas, y de esas respuestas que me llevaba me iba construyendo un panorama de cómo estaba funcionando el mercado en Cádiz y en Huelva en ese momento. Tampoco lo plasmé en un estudio estadístico fidedigno del tema, igual le pregunté a un catedrático de universidad y te dice, esto no es una investigación, esto es una chorrada... pero me servía, y le dediqué muchas horas. Para el trabajo que estaba haciendo, personalmente me sirvió en el sentido de que estoy hablando del mercado inmobiliario desde un punto de vista que no me lo he inventado yo. Probablemente partía de la idea de que el mercado inmobiliario es perverso, y en base de toda esta información que vas recopilando, vas confirmando cómo funciona el mundo inmobiliario, y te das cuenta que todo el mundo participaba de la burbuja: el promotor, el arquitecto, el ayuntamiento... y mi padre y mi hermano,

porque llega un momento que juntan un poco de dinero, y se compran una casa, porque pueden y porque es su inversión. En los periódicos te sacaban las fotos en blanco negro,”no sé dónde 500 casas sin licencia” y cuando profundizas un poco más dices, bueno si, esto es un titular, pero funciona así porque todos participan... igual no es una investigación como en biología que se llegue a una conclusión clara y concreta que sirve para algo, sino más bien para que yo me construya una idea de un panorama en el que trabajar, y que se ajuste a la realidad.

También, como en esto del arte soy autodidacta, a veces no es investigación con respecto al contenido del trabajo, sino investigación de otra gente que ha tratado el tema para ver que enfoque le han dado, si era más objetivo, o más personal... Así es que, investigación es básicamente buscar información sobre el tema, pero desde un punto de vista tan amplio como puede ser desde estudiar el *greenwashing* para la serie *Paisajes mínimos* para ver exactamente qué edificios han incorporado jardín, cómo son, y si efectivamente colabora con el edificio o si es un jardín que es puro espectáculo, a cuestiones mucho más generales de fotógrafos u otros artistas que hayan trabajado en relación a la naturaleza. Son dos escalas muy diferentes, en las que se debe tener también en cuenta los espacios que quedan entre medio.

En el ámbito universitario, la investigación gana peso frente a otras actividades. En su caso, en la serie *El valor del suelo* de 2005 (antes de la implantación por lo tanto del plan Bolonia) ya viene definida como “Un proyecto fotográfico que investiga sobre el mercado inmobiliario asociado al turismo, en concreto sobre los desarrollos de baja densidad”. ¿Hasta qué punto su trabajo de investigación está relacionado con su trabajo como docente en la universidad?, o más bien ¿son actividades paralelas?

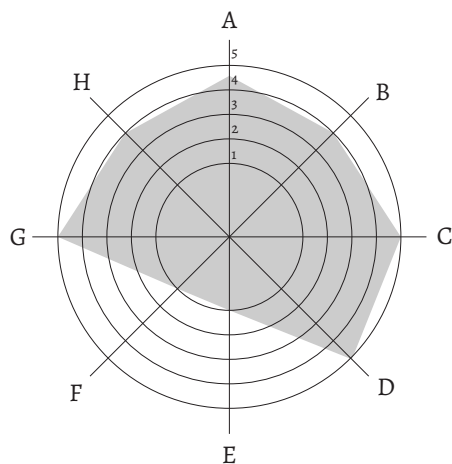
Si, llevaba trabajando en esta línea unos ocho años antes de entrar a dar clase, es un terreno que ya me interesaba. Vengo de estudiar arquitectura, por lo que no es un tema en el que haya caído de la nada. Llevaba bastante tiempo hablando de urbanismo, del territorio... por lo que cuando entro en la universidad, sigo trabajando en ello en paralelo.

Más allá del ámbito artístico, ¿qué respuesta encuentra a su trabajo en otros campos, o más concretamente, por su formación, en el ámbito de la arquitectura?

Antes participaba más en encuentros que eran específicos de arquitectura, pero dentro del mundo de la arquitectura, al mercado inmobiliario creo que el 90% de los arquitectos no lo llamarían arquitectura... el tema del mercado inmobiliario en el ámbito de la arquitectura es un tema que creo que no ha interesado demasiado. El último pabellón español de la bienal de Venecia, *Unfinished*, trabajaba sobre este tema. Aunque no fui, por lo que conozco por el catálogo y lo que he leído, me parece que se queda un poco superficial, y en cambio el impacto que ha tenido es brutal. Ha sido como 'todos lo sabíamos y todos lo teníamos clarísimo, por fin alguien lo está diciendo'. Efectivamente, es muy difícil conseguir llevarlo a un pabellón, pero al final se queda en un catálogo de proyectos, que puede ser más o menos interesante, que hay muchos que están bien y que tenían que ver con rehabilitación, pero realmente no están tocando el tema de las consecuencias del mercado inmobiliario. Por eso creo, que en profundidad no creo que sea un tema que interesa en el mundo de la arquitectura. El impacto que pueda tener mi trabajo en el mundo de la arquitectura es nulo o casi nulo, porque el arquitecto que está haciendo adosados, no tiene mucho interés por lo que en la Escuela se puede entender como arquitectura. A Santiago Cirugeda, que tiene una obra muy potente, lo invitan mucho los arquitectos a dar charlas por aquí y por allá, pero creo que al final lo invitan como una anécdota. El impacto que tiene es mediático, pero a la hora de hacer un ejercicio de autocrítica, no llega.

Aunque lo haya comentado brevemente, para sus proyectos, ¿qué considera que aporta la investigación?

Como he dicho, por un lado confirmar impresiones que tienes. Pero otras veces te ayuda a ampliar el proyecto, le van saliendo ramificaciones, otros niveles de lectura, otras capas de información que al final te van enriqueciendo, intentando que no sea algo críptico para quien lo vaya a ver luego, y realmente pueda seguirlo y entenderlo, pero creo que te va ampliando el ámbito de trabajo. A veces incluyo en la exposición libros de referencia. Si estoy hablando del jardín espontáneo, pues intento meter todos los libros que pueda de Gilles Clément. De alguna manera es como trasladar la investigación a la propia sala, y en un momento dado, al visitante, para que sepa el material con el que he ido trabajando, como si fuese una bibliografía de consulta.



Auto-valoración de Jorge Yeregui sobre la serie *Acta de replanteo*, donde:

A) El propósito de la serie es aumentar el conocimiento y comprensión de un problema / conflicto / situación por medio de un objeto artístico. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

4/5

Mi deseo es establecer un tipo de comunicación a través de las imágenes con el espectador, para despertar la curiosidad sobre el tema, o que le muestre ángulos que no había visto.

B) La serie comienza planteando una pregunta que es pertinente en el contexto de la investigación o del arte. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

4/5

Si, de una pregunta que yo me hago de entrada, como algo personal, y que voy arrastrando a lo largo de las series.

C) Para su elaboración se han empleado métodos cualitativos o cuantitativos de investigación. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

acuerdo)

5

Los he usado, aunque mi percepción en el mundo del arte es que el rigor no es tan importante como a la hora de sacar un fármaco... parte de mi trabajo en *Acta de replanteo*, es sobre el medio fotográfico en el sentido de que no estaba tan centrado sobre el encuadre y la exposición, que son los dos pilares de la fotografía clásica. En *Acta de replanteo* lo que estaba haciendo es no ser yo el que encuadra y expone, sino que de alguna manera, sea el territorio el que me define todo esto. Las fotografías son una manera de medir el territorio, no en centímetros, sino en fotografías: para sujetar las vallas se utilizan dos tipos de poste, unos que tiene tres patas y que se ponen ocasionalmente, y otro de un solo palo. En un solar de 300 hectáreas, doy una vuelta al perímetro y cada vez que hay un poste de tres patas, hago una foto siempre colocando la cámara a una altura que se corresponde con el alto del poste, y a 19 metros de distancia. Es un método de registrar el territorio, no soy tanto yo el que decide dónde hacer la foto, sino los postes los que indican cuando y en qué dirección hacerla. Si los topógrafos van triangulando con el teodolito, midiendo distancias, altitudes, y con eso sacan las curvas de nivel y de topografía de un solar, bueno pues en mi caso es registrar el perímetro en base a los postes de sus límites con la cámara fotográfica.

D) La elección de los lugares fotografiados es parte o resultado de la investigación. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

5

Si, en *Acta de replanteo* me interesa un tipo de solar de 200 a 400 hectáreas, en el que han entrado las máquinas, han removido el terreno, y se han ido. Espacios en los que el movimiento de tierras ha hecho que el lugar pierda su imagen y tenga que reconstruirse. Por lo tanto también en una fase concreta del proceso constructivo.

E) La serie fotográfica obtenida pretende dar respuestas más que plantearlas. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

1

No, pretende plantear preguntas.

F) Más que un documento, las fotografías muestran una posición por parte del autor. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

1

Mi intención es desaparecer, no pretendo hacer una crítica o un juicio de valor.

G) Se utiliza el trabajo previo de otros fotógrafos (u otras ramas del arte) para la construcción del nuevo trabajo. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

5

Sí, me sirven tanto como documentación, como para ver qué es lo que se ha hecho hasta el momento.

H) Los procesos y resultados obtenidos han sido difundidos. (1 muy en desacuerdo, 5 muy de acuerdo)

4

Sí, siempre desearías que los proyectos tuviesen más difusión, pero han sido expuestos. Además, el proceso es el que constituye la obra, por lo que es importante que se transmita, y este caso la responsabilidad recaía sobre David Armengol al escribir los textos.



[36] Meeting room,
Law firm,
dentro de la serie
'The Politics of the
Office'
2015

ANDREIA ALVES DE OLIVEIRA

Intercambio de correos electrónicos en octubre de 2016.

En el perfil de su página web podemos leer: *European photo artist and researcher, based in London. My practice explores subjects related to contemporary life, more specifically life in Western, service-based society. I am interested in what is around, the reality I'm immersed in, what makes life here, now. Who are we? What is happening to us, in this moment, and why? Research interests include the notion of artistic research, and the theory of photography and theories of representation, in relation to concepts of space and the everyday. 2015 PhD practice-based, CREAM, University of Westminster, London. Supervised by David Bate and Joram ten Brink. Fully funded (CREAM scholarship).*

[Ricardo Espinosa] My understanding is that here in Spain, this kind of practice-based thesis is not very common yet, but probably more common in the UK. In fact, Photography Departments in some Universities (as it happens in yours)

offer this kind of PhD. Can you briefly describe the scene of this kind of research in the UK?

[Andreia Alves De Oliveira] It is very widespread and established now – most universities in the UK offer practice-based PhDs, alongside practice-led and theory only PhDs. Last June I participated in a show called *Between Here and Then* where all the artists involved – nineteen – were practice-based PhD students (I was the only alumni). It has become as common as this here.

You are co-convenor of the ‘The Photography Research Network’ and PhD in a practice-based research. In your opinion, which method of research should be carried out in this type of photography thesis?

The methods are always related to and specific to the research. One can and should be highly original in the choice of methods, that is, the methodology design. In my research, (documentary) photography was itself a method.

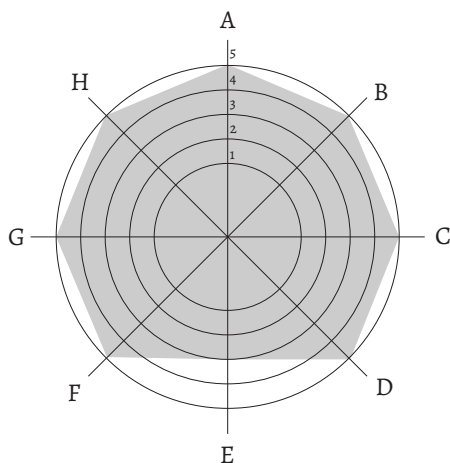
In your thesis you wrote, ‘the research proposes the concepts of witnessing and intervention as methods for the practice, offering a theoretical discussion that aims to expand the understanding of these methods within documentary photography theory’. You included your photographs, plus 5 texts at your installation. In your opinion, how important is it to show both the theoretical discussion (or at least a summary) with the photographic series, when presented to the public?

The photographs are the research, or the outcome of the research, as much as the writing is. The relationship between them is reciprocal: the photographs exist because the thinking/ writing has enabled them, and the writing exists because the photographs have informed it. The amount of text that is made available in the context of an exhibition varies according to the type of exhibition. If it is an exhibition at an art gallery or a photography space, I include a (written) introduction but no more text than that – it is uncomfortable to read large amounts of text while standing. I guess an article could be made available to the spectator for them to take home, but that has not happened yet.

Some of the photographers that include research as part of their work are somehow related to a University through their work. Outside the University setting, what

has research to offer to Photography?

Artistic research is not restricted to academia or academic institutions. See the Journal for Artistic Research (JAR) for instance. If one is naturally inclined to think of one's own work as an attempt to answer a question, and if in order to do that investigation one needs to read and know more about the subject including in other fields of knowledge, then what one is doing is research. Personally, I do have a preference for such investigative critical practice.



Auto-valoración de Andreia Alves De Oliveira sobre la serie The Politics of the Office, donde:

A) The goal of this series is to broaden the knowledge and understanding of a problem/ conflict through an artistic project (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

5

B) The series starts by asking a question that is relevant in the context of research or the Arts. (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

5

C) Qualitative or quantitative methods were used for its completion (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

5

D) Places photographed were selected as part of or a result of the research (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

5

E) The photographic series intends to give answers, instead of asking questions (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

3

F) More than being just a documentation, the photographs show a position by the author. (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

5

G) Previous works by other photographers (or other kinds of art) were important for the construction of this work. (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

5

H) Processes and results obtained have been spread. (1 strongly disagree, 5 strongly agree)

5

CAPÍTULO 3
**Ruinas del presente,
un Grand Tour del siglo XXI**

La quiebra de Lehman Brothers en 2008 puso en jaque al capitalismo mundial y al modelo que lo sustenta. La recesión global que siguió afectó de manera muy desigual a las economías mundiales, siendo especialmente ostensible en España, donde el crecimiento económico durante los años previos a la crisis se basó en un modelo que entregó el 20% del Producto Interior Bruto a la construcción. Este modelo se implantó con la firme creencia de que el crecimiento era infinito, y de que la construcción de infraestructuras, que a primera vista podrían parecer innecesarias, generaría más crecimiento a su vez. Las consecuencias en el territorio no se dejaron esperar, y en pocos años los bordes de nuestras ciudades fueron objeto de planes urbanísticos desproporcionados.

En este capítulo hacemos un recorrido por el área metropolitana de Madrid, que se completa con una investigación detallada de lo sucedido. Un territorio que sucumbió de lleno a este modelo, en previsión de un crecimiento demográfico que no se dio. Se propone una suerte de *Grand Tour* del siglo XXI, en el que se identifican una serie de localizaciones donde la obsolescencia de este modelo se muestra de manera patente e hiriente. Se trata de territorios devastados, que la crisis ha convertido en ruina: una *ruina al revés* que, como afirmaba Robert Smithson, a medida que se va construyendo alcanza esa condición. Los ensanches abandonados, las estructuras desnudas, los equipamientos incompletos o las infraestructuras en desuso carecen, a pesar de su monumentalidad, de un pasado glorioso. Son las Ruinas del presente.

palabras clave: ruina, fotografía, arquitectura, Grand Tour, entropía, crisis, paisaje urbano

3.1 Un *Grand Tour* del siglo XXI

El término *Grand Tour* fue utilizado por primera vez por el viajero jesuita Richard Lassels en su libro *The Voyage of Italy*, publicado en París en 1670. No es casualidad que fuese un religioso quien acuñase el término. Efectivamente, era frecuente que los tutores de los jóvenes ingleses que viajaban a través de Francia e Italia, una vez finalizados sus estudios, en búsqueda de los vestigios del arte clásico y el Renacimiento, perteneciesen a órdenes religiosas.

Aunque las rutas de este viaje iniciático fueron cambiando en función a la procedencia de los viajeros, las principales ciudades italianas siempre estuvieron incluidas en el recorrido (Venecia, Florencia, Roma o Nápoles e, inexorablemente, las ruinas de Pompeya y Herculano). Este viaje, que completaba la educación de los jóvenes adinerados de la época, permitía estudiar *in situ* la arquitectura clásica y ampliar no solo los conocimientos culturales y artísticos, sino también los políticos y sociales.

A lo largo de la Historia, las grandes obras de arquitectura o de ingeniería han sido y son puntos obligados de visita para el viajero. Además de la función original para la que fueran proyectadas, estas obras definen a la sociedad que las construye, transforman el paisaje y cohesionan la comunidad a la que representan.

En la última década, hemos asistido en España al auge de estas disciplinas, que han llegado a convertirse en pilares de nuestro modelo de desarrollo. Aunque los factores que han contribuido a su florecimiento fueron múltiples, cabe destacar una serie de momentos concretos que impulsaron su expansión.

En primer lugar, los Juegos Olímpicos de Barcelona del año 1992. Entonces, del más de un billón de pesetas procedentes de fondos públicos invertido en su preparación, un 85,5% se dedicó a la construcción de infraestructuras que podían ser reutilizables tras su fin, mientras que el resto se usó para los gastos de organización (Brunet, 1996). Tanto los sistemas de transporte y telecomunicaciones, como la vivienda y los equipamientos hoteleros y deportivos, fueron mejorados, lo cual contribuyó enormemente a la modernización y dinamización de la ciudad. Christopher Kennett, responsable de proyectos de investigación del Centre d'Estudis Olímpics de la Universitat Autònoma de Barcelona escribe: "El impacto fue tal que los organizadores describieron la experiencia como el equivalente a lograr 50 años de desarrollo en los seis años en que se prepararon los Juegos, definiéndose un punto de inflexión en la historia barcelonesa: existe un 'pre' y un 'post' Barcelona'92" (Kennett, 2006).

El segundo caso de éxito es Bilbao, donde la apertura del museo Guggenheim sirvió no solo para devolver la ría y sus márgenes a la ciudad, sino también para reconvertir la economía local, basada tradicionalmente en la producción industrial, en una economía de servicios apoyada en el turismo cultural. A partir de aquel momento, comenzó a recorrer el país una fiebre por coleccionar edificios, firmados por arquitectos *estrella*, que fueran capaces de hacer más atractivas las ciudades donde se construían.

La enorme facilidad que tiene la arquitectura para convertirse en icono no es algo nuevo. A menudo, tanto edificios como grandes obras de ingeniería simbolizan la ciudad. Estas obras proporcionan identidad y sirven como reclamo a ciudades que confían parte de su economía al turismo. Es fácil relacionar París con la Torre Eiffel, Segovia con su acueducto, o Pisa con su torre inclinada. Frank Gehry, arquitecto responsable del proyecto bilbaíno, afirmaba en una entrevista concedida al diario *La Vanguardia*: “cuando me encargaron el Guggenheim de Bilbao (...) me dijeron: queremos un edificio que haga por Bilbao lo que hizo el de la ópera por Sydney” (Moix, 2008).

Junto a estos dos ejemplos de inversión pública creció paralelamente el sector inmobiliario, impulsado fundamentalmente por los intereses privados. El progresivo descenso de los tipos de interés (con el consiguiente abaratamiento de la financiación de hipotecas), la nueva Ley del Suelo de 1998, las ayudas fiscales a la compra de vivienda y un prolongado periodo de bonanza económica entre otros factores, fomentaron el auge del sector dedicado a la construcción de vivienda. Así, las licencias de construcción municipales otorgadas para edificación de nueva planta pasaron de 92.729 (82.952 para uso residencial y 9.767 para uso no residencial) en el año 1996, a 230.044 (208.631 para uso residencial y 21.413 para uso no residencial) en el año 2006¹. Esto es, se produjo un incremento del 148 % en el número de licencias concedidas en una década.

De modo que podemos decir que el éxito del modelo puesto en marcha en Barcelona y Bilbao, la llegada de los Fondos de Cohesión para la mejora de infraestructuras obtenidos tras el ingreso en la Unión Europea, que fueron cifrados en 90.000 millones de euros (McLean, 2005), junto con el empuje del sector de la construcción de vivienda, hicieron que las grandes obras gozaran de buena salud y reputación en España. Toda esta producción atravesó nuestras fronteras y obtuvo el reconocimiento internacional. Buena muestra de ello es la exposición *On-Site: New Architecture in Spain* celebrada en el MoMA de Nueva York en 2006, y organizada posteriormente en el edificio Villanueva del Real Jardín Botánico

1) Según datos del Instituto Nacional de estadística

de Madrid. En ella se mostraron 35 proyectos (construidos o en curso) realizados por arquitectos nacionales y extranjeros en territorio español. En el prólogo de la edición española del catálogo (que corresponde a la exposición del Botánico) se puede leer: “sin necesidad de acudir a detalles, análisis estadísticos o de inversión, la arquitectura nos da el relato sintético, la realidad directa del éxito o fracaso de una sociedad: la realidad de lo que es y de lo que es capaz de hacer” (Reyero, 2006, p.13).

La arquitectura se convierte en reclamo del incipiente turismo cultural. Aparecen empresas dedicadas exclusivamente a guiar al visitante por rutas arquitectónicas. La cantidad de obra construida y su singularidad, así como la voluntad de convertir en icono muchas de estas nuevas edificaciones, propician que numerosas universidades europeas y americanas organicen viajes para visitar el auge de la arquitectura española.

En septiembre de 2008, Lehman Brothers, el banco estadounidense que ocupaba el cuarto lugar entre los bancos de inversión de ese país, se declaraba en bancarrota al no poder asumir las enormes pérdidas debidas a las hipotecas *subprime*. Esta quiebra, junto con otros factores como el elevado precio del petróleo, dieron inicio a una crisis global. Como consecuencia, muchos de los proyectos comenzados se paralizaron. Otros se finalizaron, pero no pudieron llegar a utilizarse por diferentes motivos: no había dinero para dotarlos de contenido, su explotación ya no era rentable en un contexto de recesión, o no había financiación disponible para su compra.

Estos lugares azotados por la crisis no dejan sin embargo de recibir visitas de estudiantes o académicos de diferentes países que buscan encontrar las claves para entender qué sucedió y qué se puede hacer para intentar salir de ella. Se trata de ruinas para un nuevo *Grand Tour* del siglo XXI, de testigos de la historia que nos ayuden a comprender el pasado para actuar en el presente. Este viaje debe servirnos, igual que a los viajeros de los siglos XVII y XVIII, para entender las claves de una sociedad y su modo de hacer política.

3.2 La ruina, el lugar y el tiempo

La acepción de ruina tiene un claro significado en nuestro imaginario: una arquitectura derruida, degradada, que pertenece a un pasado remoto. Su definición en el diccionario² es la siguiente:

2) del Diccionario
de la Real Academia
Española, vigésimo
segunda edición

RUINA.

(Del lat. *ruina*, de *ruere*, caer).

1. f. Acción de caer o destruirse algo.
2. f. Pérdida grande de los bienes de fortuna.
3. f. Destrozo, perdición, decadencia y caimiento de una persona, familia, comunidad o Estado.
4. f. Causa de esta caída, decadencia o perdición, así en lo físico como en lo moral.
5. f. pl. Restos de uno o más edificios arruinados.

arruinado, da.

(Del part. de arruinar).

1. adj. Am. Mer. y Hond. Enclenque, enfermizo.

Por lo tanto, ¿tiene sentido denominar ruinas a estas construcciones? Es cierto que los espacios retratados no son edificaciones arruinadas, sino más bien obras recientes – algunas, de hecho, no han sido finalizadas – pero pese a su solidez, se trata de ruinas.

A menudo, las construcciones que con el paso del tiempo acabaron en ruina, nacieron con vocación de ser un lugar representativo. Además, los templos griegos, las pirámides mayas o los teatros romanos fueron concebidos en origen para albergar usos concretos. Hoy, sin embargo, los usos originales se han borrado: muchas de aquellas edificaciones se han convertido en atracciones mil veces retratadas donde vagabundean los turistas.

Esta abundancia de representaciones de ruinas ha contribuido a la construcción de un imaginario bien definido y generalizado. Desde mediados del siglo xvi, la pintura se ha encargado además de mostrar los diferentes usos que las ruinas han ido acogiendo. A sus pies vemos a jugadores de cartas, pastores con rebaños o estudiosos de lo antiguo. Esto es, las ruinas son ocupadas de forma espontánea con usos insospechados.

De modo que podemos establecer un primer paralelismo entre las fotografías



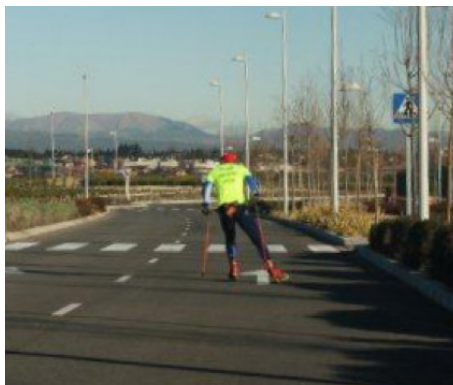
[36]



[37]



[38]



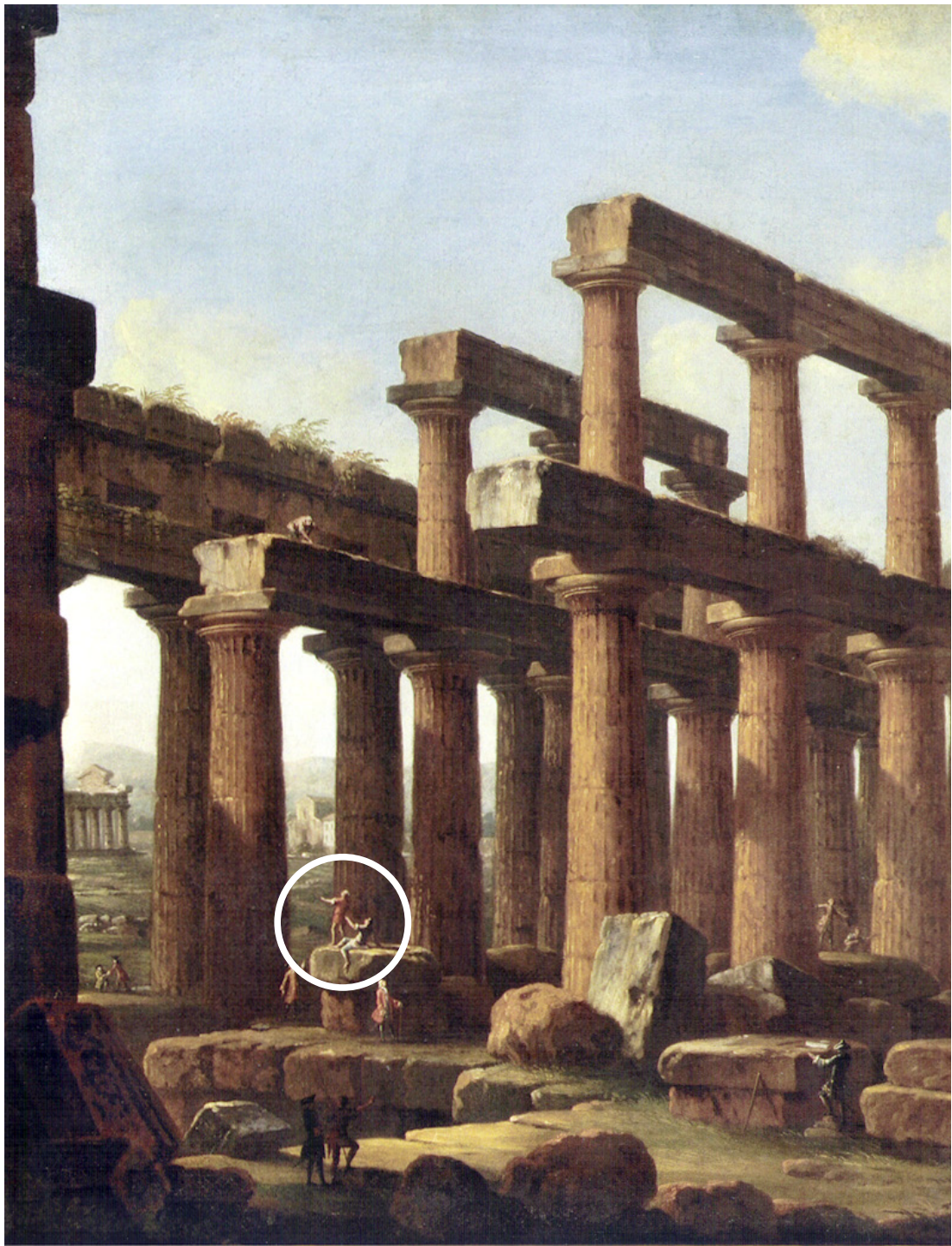
[39]

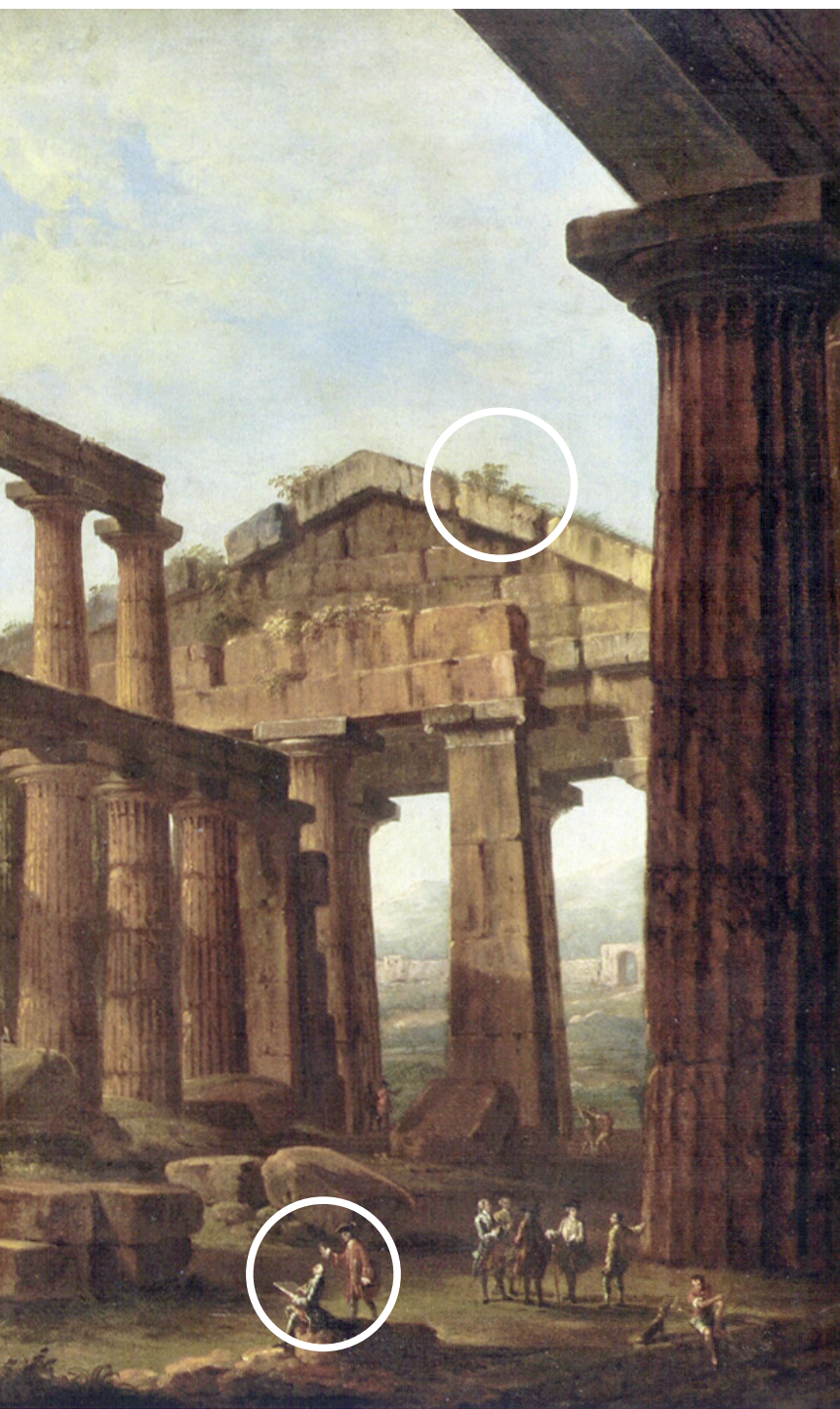
[37] Alumnos del *Master of Landscape Architecture* 2011/12 de la Universidad de Pennsylvania visitan el Cerro Almodóvar para ver la planificación del futuro barrio de Los Berrocales.

[38] Estudiantes de la *École Nationale Supérieure d'Architecture* de Nantes visitan un edificio de vivienda colectiva del Ensanche de Carabanchel (Madrid) en octubre de 2009

[39] Ante la falta de tráfico aéreo, el aeropuerto de Ciudad Real ha sido escenario de numerosos anuncios, en la imagen el realizado por Volvo Trucks.

[40] En los espacios abandonados o infrautilizados, surgen otros usos que no eran los planificados en el proyecto original. En la imagen, un esquiador de fondo aprovecha las vacías calles de Valdebebas (Madrid) en 2011 como lugar de entrenamiento.





[41]

Antonio Joli, 'influido por la tradición vedutista de Van Wittel y Canaletto' (Rodríguez, 2011, p. 378) realiza esta vista de las ruinas de Paestum. Estudiando la representación clásica de este género pictórico podemos observar algunas constantes que se reproducen en la mayoría de pinturas. Básicamente me interesan tres de estas características: en primer lugar el hecho de que la ruina no sea un lugar utilizado según la idea para la que originalmente fue proyectado. En este caso, lugar de estudio (con un autorretrato del propio Joli). En segundo lugar, la desproporción que siempre se muestra entre la escala de la arquitectura representada y la de los personajes que la habitan. Por último, la omnipresente vegetación, símbolo del paso del tiempo, que otorga a la ruina la condición de lugar del pasado.

que componen la serie *Ruinas del presente* y la representación de la ruina a lo largo de la historia. En su origen, los proyectos mostrados en la serie nacieron también para ser lugares representativos, pero tras la crisis de 2008 su función original se antoja innecesaria. Y así, encontramos en estos lugares usos alternativos que comienzan a aparecer: paseantes o deportistas, por ejemplo, aprovechan los espacios inutilizados.

Otorgar un nuevo uso a un lugar es negar la existencia del primero: un aeropuerto que se emplea para que la gente pueda pasear por sus pistas, pero donde los aviones ya no se posan, no es un aeropuerto. De aquí la importancia de la reutilización de la ruina. El nuevo usuario lo señala claramente: ya no eres lo que dices ser.

Frente a la estrategia de instituciones y estructuras de poder se despliega la táctica del individuo: “El caminante transforma cada significante espacial en otra cosa. Y si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va por aquí, pero no por allá), por otro aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios)” (De Certeau, 2008, p.7).

Dichos espacios creados por las instituciones de poder ¿son un reflejo de la sociedad a la que pertenecen? Las ruinas, y especialmente su representación a lo largo de la historia, son en este sentido un lugar de estudio. En el cuadro *Paisaje con ruinas antiguas (Tempus Edax Rerum)* de Herman Posthumus, podemos observar en primer término un personaje que, compás en mano, hace mediciones de la base de una gran columna, uno de los muchos objetos diseminados por la pintura. En un segundo plano, colocado entre dos esculturas, otro hombre toma notas o dibuja. No se trata de las figuras principales de este cuadro, pero estos personajes que estudian con detenimiento los restos del pasado representan una constante dentro de la pintura de ruinas.

Aún cuando un cuadro de este tipo esté sin personajes, o que estos no estén dedicados al estudio de restos de edificaciones, la ruina puede proporcionarnos información sobre el pasado con el fin de sacar conclusiones aplicables al futuro. Se trata de “una referencia inequívoca a la formación del artista, así como al nuevo espíritu que resultará de la meditación y análisis de estos fragmentos” (Borobia, 2011, p. 161).

Otra de las características de la representación de la ruina es la inmensidad de la arquitectura dibujada frente a los minúsculos personajes que aparecen en ella. El pintor explota esta desproporción entre el tamaño de la ruina y sus visitantes

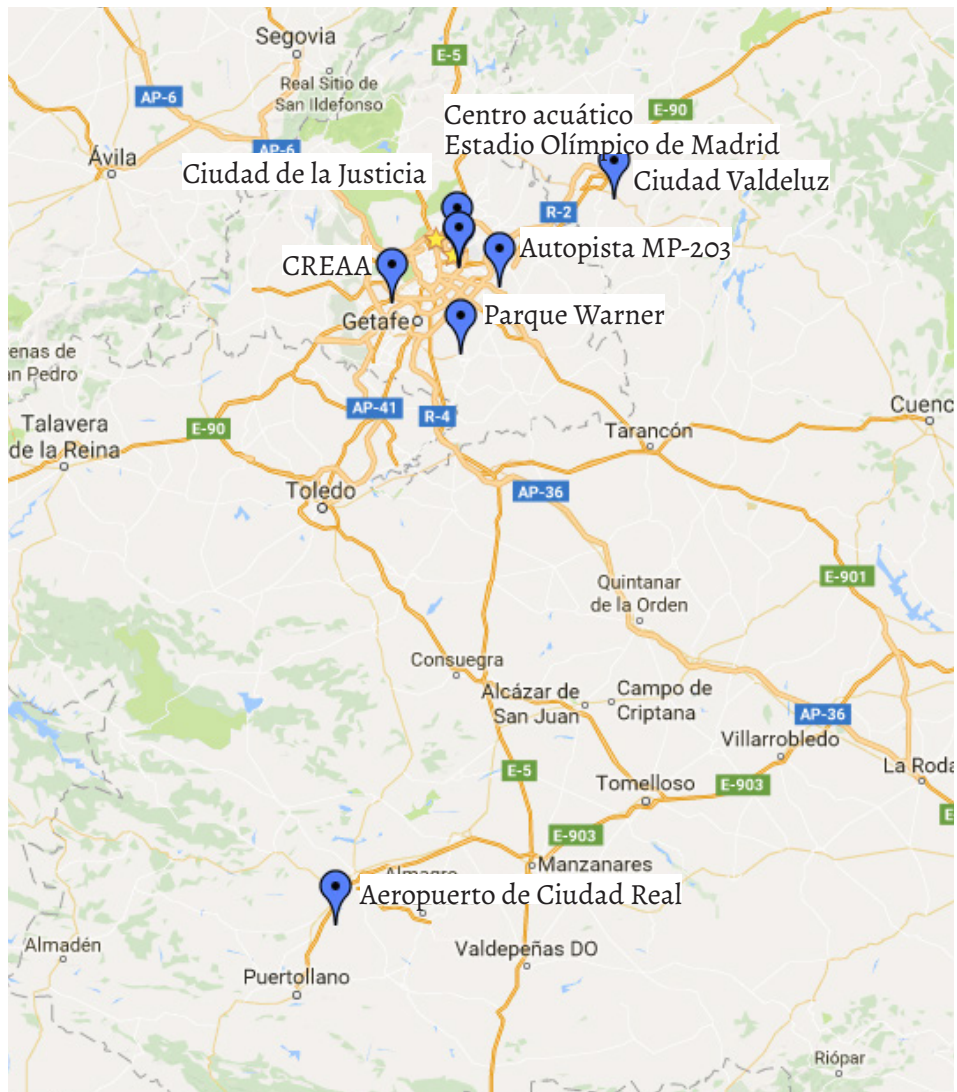
para resaltar, por un lado, la monumentalidad de los vestigios y, por otro, nuestra inmensa fragilidad.

Por su parte, la vegetación que a menudo muestran los retratos de ruinas simboliza el paso del tiempo. Esta naturaleza se asemeja a la que el paisajista Gilles Clément describe en su *Manifiesto del Tercer Paisaje*: nos encontramos ante una abundante vegetación nacida de las semillas transportadas por el viento o los animales, que no fue plantada expresamente por el hombre. Clément nos aconseja sustituir el término *malas hierbas* por el de *plantas no procedentes* para este tipo de plantación no planificada. Además, propone intervenir sobre el territorio de la misma manera, con métodos pocos agresivos, dedicando más tiempo a la observación que a la actuación. La visión de Clément introduce una nueva manera de enfocar el análisis de las ruinas que estamos generando, y es una pista a seguir a la hora de planificar el futuro.

Por último, otro elemento a destacar en esta serie fotográfica es el incalculable valor de la ruina en cuanto que transmisor de información sobre el pasado. Las obras retratadas en la serie *Ruinas del presente*, si bien se iniciaron hace muy poco tiempo y en muchos casos ni siquiera fueron terminadas, pertenecen ya al pasado, a un momento desaparecido e irrecuperable. Son restos de un modelo caduco, de un sistema económico, político y social que parece agotado.

En este sentido, la contemplación de los lugares recorridos en la serie nos permite entender el modelo de sociedad que estamos construyendo y el legado que estamos dejando a las próximas generaciones.

Mapa 1.
Localizaciones de
la serie *Ruinas del
Presente*



3.3. El viaje

A la hora de delimitar una zona geográfica de trabajo, la ciudad de Madrid y su área de influencia (que como veremos se extiende hasta la provincia de Ciudad Real) es un buen ejemplo de crecimiento especulativo. Las localizaciones fotografiadas son: Estadio Olímpico de Madrid, Centro Acuático, Parque Warner, CREA, Ciudad Valdeluz, Autopista MP-203, Aeropuerto de Ciudad Real, Ciudad de la Justicia.

Ruinas del presente

El auge económico durante los años previos a la crisis, y el importante peso que el sector de la construcción tuvo sobre el PIB, partía de la creencia de que el crecimiento era infinito y de que la construcción de infraestructuras generaría crecimiento a su vez. El estallido de la crisis financiera en 2008 dejó el territorio

español sembrado de edificaciones inacabadas o sin utilizar, que han terminado por alcanzar la categoría de ruina.

A pesar de su monumentalidad, carecen de pasado glorioso. Y sin embargo, su visita resulta tan aleccionadora como ese *Grand Tour* en que se formaron los artistas del pasado.

Estadio Olímpico de Madrid

Siguiendo la estela del éxito conseguido por los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, y con la idea de servir como pieza central de otros posibles Juegos, la Comunidad de Madrid decidió construir el estadio de la Peineta en el barrio de Canillejas, al noreste de la ciudad. En septiembre de 1994 nace el primer estadio de atletismo de Madrid. El proyecto del estadio contemplaba una amplia variedad de usos, y de hecho fue utilizado puntualmente como campo de fútbol americano, escenario de conciertos musicales, huelgas, celebraciones de carácter político, representaciones teatrales, sala de exposiciones, sede de los Juegos Populares o como estadio para el equipo de fútbol Rayo Vallecano. Su nombre también fue modificándose a medida que lo hacía su programación: del original Estadio de Canillejas, pasa a Estadio Olímpico de Madrid, hasta ser llamado Estadio de Madrid. Con el tiempo, su titularidad cambió, pasando de la Comunidad al Ayuntamiento de Madrid, que se convertiría posteriormente en el mayor valedor de la candidatura olímpica de la ciudad.

Debido a la falta de un uso determinado y al elevado coste de mantenimiento de las instalaciones, a finales del 2008 el Ayuntamiento firmó un convenio con el Atlético de Madrid para construir en este lugar su estadio de fútbol. Este acuerdo establecía la permuta de los terrenos del actual estadio Vicente Calderón (situados junto al parque Madrid Río) por el Estadio de la Peineta, que pasaría a ser propiedad del equipo de fútbol una vez concluyeran las obras de remodelación. En ese momento el estadio es abandonado, hasta que en 2011 comienzan las obras de demolición de parte de la grada para poder proceder a la ampliación prevista en el nuevo proyecto.

El estadio pasa a ser propiedad del Atlético de Madrid en 2017, con la nueva denominación de 'Wanda Metropolitano'. El acuerdo, por la que el club de fútbol paga cerca de 30 millones de euros, supone la reconversión en propiedad privada, excluyendo definitivamente su uso para unos posibles Juegos Olímpicos.



Parque Warner Madrid

Este parque de atracciones, denominado inicialmente Warner Bros. Movie World Madrid, está situado a unos 30 kilómetros al sur de Madrid, en la localidad de San Martín de la Vega. El parque comenzó a construirse en 1999, impulsado por el entonces presidente de la Comunidad de Madrid, Alberto Ruiz Gallardón, que lo inauguró en el año 2002. El proyecto, que pretendía revitalizar la zona sur de Madrid, fue financiado principalmente con dinero público. Los principales accionistas fueron la propia Comunidad de Madrid (40%) y Caja Madrid (20%). El resto de accionistas minoritarios fueron constructoras (25%), empresas relacionadas con el turismo (10%), y la propia Warner, que con tan solo un 5% de las acciones debía proyectar el parque y gestionarlo. Además del propio parque, la Comunidad de Madrid construyó una autovía (M-506) que daba acceso al recinto desde la A4 (autovía de Andalucía) y una línea de cercanías (C3A) que, con parada en el Parque, unía Pinto con San Martín de la Vega. Alrededor del mismo debían construirse tres hoteles, centros comerciales y campos de golf, aunque nunca han llegado a concretarse. El Parque, que en un principio debía abrir todos los días, con horario ampliado hasta la medianoche entre junio y septiembre, fue proyectado para recibir 30.000 visitantes diarios.

En el año 2006, tras haber realizado una inversión tasada en 368 millones de euros, la Comunidad de Madrid vendió por 40 millones de euros su participación a la constructora Fadesa, quien a su vez cedió la gestión a Parques Reunidos. En 2013 el Parque Warner abre al público menos de la mitad de días al año, concentrando su actividad principalmente en los meses de verano. Frente a los 10 millones de visitantes anuales para los que fue planificado, recibe tan solo alrededor de 1 millón. En el año 2012, la línea de cercanías construida *ex profeso* para dotar al parque de una conexión mediante transporte público fue clausurada, al no transportar más que unos 190 pasajeros al día.



Centro de Creación de las Artes de Alcorcón (CREAA)

CREAA está ubicado en el centro urbano de Alcorcón, ocupando una superficie de 66.000 metros cuadrados en la zona sureste del Parque de los Castillos. La ya extinta página web institucional del centro lo definía como “un espacio dedicado al arte y la cultura, destinado a producir inquietudes y propiciar la creación artística, la reflexión y el pensamiento sobre el mundo en el que vivimos”. En el año 2010, el proyecto fue calificado por su impulsor, el alcalde de la ciudad, Enrique Cascallana (PSOE), como el Guggenheim de Alcorcón. Consta de nueve edificios, de los que sobre la superficie destacan el Circo y el Auditorio. Dos salas de exposiciones, una sala de congresos y otra sala configurable están soterradas bajo una cubierta peatonal. La idea de crear un centro de referencia para las artes escénicas, con cabida para todo tipo de producciones artísticas, contaba con el atractivo adicional de estar situado en una área urbana a menos de 15 kilómetros de Madrid que, junto a Móstoles, Leganés, Fuenlabrada y Getafe, suma cerca de un millón de habitantes.

Las obras, iniciadas en 2007 con un presupuesto de 120 millones de euros, debían ser financiadas por la Empresa Municipal de Gestión Inmobiliaria de Alcorcón (EMGIASA), a partir de los beneficios obtenidos de la construcción de vivienda del Ensanche Sur de la ciudad. El inicio de la crisis en 2008, con el frenazo que esta supuso a la construcción de viviendas, se tradujo en una merma considerable de ingresos para EMGIASA. El nuevo equipo de gobierno municipal (PP) declara en febrero de 2012 a EMGIASA en concurso de acreedores, con una deuda contraída de 333 millones de euros. Como consecuencia, el CREAA, a falta de una inversión de 40 millones de euros para poder ser finalizado, permanece cerrado en la actualidad.

Sin dotación presupuestaria para su finalización, se han propuesto diferentes usos, como convertirlo en la sede permanente de la Feria Regional de Artesanía, destinar parte de las instalaciones a ferias y congresos, o ser transformado en un gran centro budista por un fondo de inversión representado por el actor Richard Gere.



Ciudad Valdeluz

Ciudad Valdeluz está situada a 70 km. de Madrid y a 10 km. de Guadalajara. El proyecto de construir una ciudad en este paraje aislado tiene su origen en el trazado del AVE que une Madrid con Barcelona. En principio, dada su cercanía a Madrid, Guadalajara no iba a contar con una estación, pero el trazado se modificó para incluirla. Ante la imposibilidad de construir la estación en la propia ciudad de Guadalajara, se decidió ubicar la nueva estación en el término municipal de Yeves, un pueblo que en aquel momento tenía 300 habitantes. Elegida la ubicación de la estación, la constructora Reyal Urbis adquirió los terrenos de los alrededores para levantar Ciudad Valdeluz, con la aspiración de construir una ciudad para 35.000 habitantes.

En 2008, tras el estallido de la burbuja inmobiliaria, el proyecto se paralizó, y actualmente solo hay completada una cuarta parte de las viviendas que contemplaba el proyecto original. Por su parte, la totalidad de infraestructuras previstas en el plan urbano sí que fue realizada (viario, parques, iluminación, cableado eléctrico y de telecomunicaciones). Según los datos publicados en el padrón de 2016, el municipio de Yeves cuenta con 2.881 habitantes.



Centro Acuático

En el barrio de Canillejas, junto al Estadio Olímpico, y en la zona que debería formar parte del anillo olímpico de la ciudad, se sitúa el Centro Acuático. El proyecto original de 150.000 metros cuadrados, además de cuatro piscinas olímpicas, cubierta deslizante para descubrirlas, y un graderío para 17.000 espectadores, contaba con SPA, gimnasios, un restaurante y centro clínico.

Las obras comenzaron en el año 2004, con la previsión de que el Centro pudiese formar parte de la instalaciones de los Juegos Olímpico de 2016. En 2010, año previsto de finalización de las obras, y una vez descartada la candidatura de la ciudad como sede olímpica, la empresa municipal *Madrid Espacios y Congresos*, encargada del proyecto, paralizó las obras, en un principio durante nueve meses, para decidir su futuro. En 2013 la sociedad municipal fue liquidada, dejando una deuda al ayuntamiento de 430 millones de euros según un informe de la Cámara de Cuentas de la Comunidad de Madrid, de los cuales 143 debidos a la disminución del valor de tasación del Centro Acuático.

Aunque dentro de la operación de remodelación de la Peineta como nuevo estadio del Atlético de Madrid se anunció en 2016 que el club se haría cargo del centro, y que se incluirían campos de fútbol e instalaciones deportivas para los socios, en 2017 y a punto de finalizar el estadio, la obra sigue sin estar activa, y con la estructura construida sin terminar.



Autopista MP-203

La autopista de peaje MP-203 fue proyectada para unir la autopista A2 con la Radial R-3. En el año 2005 fue adjudicada a través de un concurso para su construcción y explotación a la empresa Cintra, filial de la constructora Ferrovial, y debería haber comenzado a dar servicio en el año 2008. En la actualidad, la autopista aún no ha entrado en funcionamiento, a falta de completar 0,3 kilómetros de los 12,5 de su extensión, el firme y los enganches viales.

En principio, la MP-203 debía ser una alternativa a la R-2, autopista de peaje que conecta la M-40 con la A2. La realidad ha demostrado que tanto la R-2 como el resto de autopistas radiales en torno a Madrid no han resultado ser rentables, y se encuentran actualmente en proceso de quiebra. Estas autopistas fueron concebidas para descongestionar las vías de entrada y salida de la ciudad, a la vez que debían ayudar a conectar las nuevas áreas residenciales que iban a atravesar. Sin embargo, muchos de estos desarrollos inmobiliarios no se completaron, de manera que nunca aportaron el tráfico previsto. Además, la ejecución de las obras implicó importantes sobrecostes, debido al alto precio que las constructoras debieron pagar por la expropiación de los terrenos.

La periodista Lara Otero explica esta situación de la siguiente manera: “En los Presupuestos de 2010 se introdujeron mecanismos de ayuda a las autopistas radiales, fruto de una visión expansionista —cuando no especulativa— de las infraestructuras. Pero en forma de créditos participativos (200 millones) y por los sobrepagos que hubo que pagar por las expropiaciones de terrenos que, con la ley del Suelo del PP, pasaron de eventuales trigales a virtuales chalés adosados (al convertirse en urbanizables)” (2010, ¶ 7).

En 2015 el gobierno de la Comunidad planeó asumir los costes de finalización, y abrirla al tráfico sin peaje, pero actualmente las obras siguen sin estar completadas.



Ciudad de la Justicia

La Ciudad de la Justicia de Madrid está ubicada en la zona noreste de la capital, junto al PAU de Valdebebas y la terminal T4 del aeropuerto de Barajas. A principios del año 2005, la presidenta de la Comunidad, Esperanza Aguirre, anunció un concurso de ideas para una parcela de 202.000 m², que contaba con una edificabilidad de 300.000 m². El proyecto se presentó como la mayor sede judicial de España, cuatro veces más grande que la Ciudad de la Justicia de Barcelona, y ocho veces mayor que la Ciudad de la Justicia de Valencia.

El entonces consejero de Justicia e Interior, Alfredo Prada, anunció que el complejo se realizaría “sin coste alguno para los ciudadanos, puesto que la venta de los seis edificios que acogen sedes judiciales en la actualidad garantizará la autofinanciación de la obra”.

El campus debía estar compuesto por 15 edificios, algunos de ellos proyectados por arquitectos galardonados con el Premio Pritzker, como Richard Rogers, Norman Foster, o Zaha Hadid. Las obras del primer y único edificio construido, destinado a ser el Instituto de Medicina Legal, comenzaron en el año 2007. Al año siguiente, el arquitecto del edificio, Alejandro Zaera-Polo, escribió una carta a la Consejería de Justicia, renunciando a la dirección de obra y a su autoría, alegando que los recursos asignados eran insuficientes, lo que mermaría la calidad del edificio. En el año 2009 el proyecto se abandonó por falta de fondos. En 2014 la Comunidad de Madrid gobernada por Ignacio González anunció que retomaría el proyecto, abriendo la posibilidad de ceder la construcción del campus a algunos fondos de inversión para posteriormente alquilar los edificios, pero la idea fue paralizada de nuevo por su sucesora en el cargo, Cristina Cifuentes. El proyecto ha sido calificado por la propia Esperanza Aguirre de megalómano, y la única sede construida, de momento sirve como plató cinematográfico.



Aeropuerto de Ciudad Real

Ubicado a 20 kilómetros al sur de Ciudad Real, y a pesar de estar situado a 220 kilómetros de Madrid, los promotores del aeropuerto registraron el nombre de Madrid Sur para promocionarlo internacionalmente. Ante la oposición de la Comunidad de Madrid, se bautizó posteriormente como Aeropuerto Don Quijote, nombre que sería modificado antes de su apertura por el definitivo de Ciudad Real.

La obra comienza a gestarse en 1998 (cuando el aeropuerto de Barajas estaba colapsado) con la intención de enlazarlo con Madrid en 45 minutos mediante la línea de AVE que pasa por él. En diciembre del año 2002 el Ministerio de Fomento autoriza la construcción del aeropuerto de Ciudad Real, promovido por la Cámara de Comercio de Ciudad Real. Para ello se formó una sociedad de la que el 35% corresponde a la propia Cámara y a la Diputación de Ciudad Real, y en la que Caja Castilla-La Mancha tiene un 25%. La operadora que lo gestionaba previó un tráfico de 200.000 pasajeros el primer año, que debían ir incrementándose hasta alcanzar el millón anual.

Las instalaciones del primer aeropuerto privado de España se inauguraron a finales de 2008, y las compañías que operaban en él, Air Nostrum y Air Berlín, ofrecían vuelos directos a Barcelona, Gran Canaria y Palma de Mallorca. Los vuelos internacionales y la terminal de carga debían comenzar sus operaciones al año siguiente.

En octubre de 2011 aterrizó el último vuelo comercial, y el aeropuerto quedó abierto tan solo para vuelos privados. La empresa, en concurso de acreedores, y con uno de sus mayores socios, Caja Castilla La Mancha, intervenido por el Estado, cerró definitivamente en abril de 2012. En 2016 el aeropuerto, y tras una primera subasta anulada por el juez, fue adjudicado a la empresa CR International Airport por un importe que se estima una décima parte de la inversión inicial, y que en su página web asegura en 2017 que a final de año comenzarán de nuevo su actividad.



3.4 El paisaje entrópico

El diccionario de la RAE define en su tercera acepción el término *ruina* como: “Destrozo, perdición, decadencia y caimiento de una persona, familia, comunidad o Estado”. Parece evidente que los lugares recorridos en la serie fotográfica son el fruto de un modelo caduco de desarrollo económico y deben ser considerados como ruinas.

Más allá de la estricta definición del diccionario, una de las principales características de la ruina, aplicable a todos los lugares documentados, es la desproporción de su tamaño. Todos los proyectos estaban sobredimensionados respecto al uso que hoy por hoy pueden asumir. El Estadio de la Peineta, así como otros recintos construidos para futuras olimpiadas, como el Centro Acuático o la Caja Mágica, pretendían dotar al barrio de mejores servicios. Pero su tamaño dispara los costes de mantenimiento, haciendo que finalmente su uso resulte inviable.

Por otro lado, la dispersión de los proyectos sobre el territorio no favorece el éxito de iniciativas para el ocio, como el Parque Warner Madrid, que apenas consigue atraer un 10% del público para el que fue planificado. Como es sabido, esta baja afluencia obligó a cerrar la línea de Cercanías que unía la capital con el parque. El caso del Centro CREA es similar, ya que por su tamaño necesitaba una inversión económica de tal porte que hizo que finalizar el proyecto fuera demasiado costoso.

Esta desproporción de escala es también patente en los desarrollos residenciales incompletos. Las proyecciones demográficas apuntan a una disminución de la población, y a que ésta tienda a concentrarse en las grandes ciudades. De ser así, la ocupación de parte de las viviendas actualmente vacías puede ayudar a la expansión de las zonas más cercanas a los grandes núcleos, pero no de las más alejadas como Ciudad Valdeluz, con unas tasas de ocupación claramente inferiores a las proyectadas en principio. Las cerca de tres mil personas censadas en 2016 suponen apenas un 10 % de la ocupación del proyecto original.

En cuanto a las infraestructuras, también podemos observar características similares. Tanto el aeropuerto de Ciudad Real como las autopistas radiales de Madrid están claramente infrautilizadas. Se trata de obras planificadas sobre un supuesto tráfico que nunca se dio y que ha provocado el cierre del primero y la paralización de las obras de la MP-203. Por último, el proyecto de la Ciudad de la Justicia fue abordado en base a un plan tan ambicioso que finalmente tuvo que ser paralizado.

La desproporción de los proyectos implica la disolución de sus objetivos iniciales.

En los casos estudiados, la intensidad final de uso es o bien mucho menor de la esperada, o bien los usos previstos no llegaron siquiera a darse.

¿Qué aspectos nos permiten pensar en ruinas a la vista del estado actual de estos proyectos? Sin duda en estos lugares podemos apreciar esa pérdida de la función original para la que fueron concebidos en principio. El Estadio Olímpico, como hemos visto, ha tenido múltiples usos, pero la construcción original de 1994 nunca llegó a desempeñar la función para la que fue concebido. En su lugar, y utilizando una parte de la grada del proyecto original, se ha construido un nuevo estadio que pierde la pista de atletismo existente para dar cabida a un terreno de fútbol. El Parque Acuático tampoco será utilizado como escenario de unas Olimpiadas. Aunque se ha hablado de incorporarlo como parte de las instalaciones del nuevo estadio contiguo del Atlético de Madrid, las obras siguen paralizadas. El Parque Warner mantiene su función original, pero infrautilizado. Teniendo en cuenta la inversión de capital realizada, no parece que su uso final satisfaga las intenciones iniciales. El CREAA necesita encontrar un uso que permita sufragar el coste de su finalización, pero parece que este será alejado de la idea original de convertirse en un centro de referencia de las artes escénicas. En Valdeluz, más que a una reutilización asistimos a una apropiación del viario por parte de automovilistas nóveles, que utilizan el trazado de las calles ya existentes para practicar o de vecinos que aprovechan las inacabadas instalaciones como lugar de paseo.

La autopista MP-203 también es ocupada por ciclistas, patinadores y paseantes, que aprovechan la infraestructura para darle un uso bien distinto del original. El cierre del Aeropuerto de Ciudad Real a vuelos comerciales y privados abre una incógnita sobre su uso futuro, pero, al igual que otros aeropuertos sin uso, ya está siendo utilizado como pista de pruebas para automóviles o como recinto de rodaje. Por último, el destino de la Ciudad de la Justicia es incierto, y aunque en 2012 se habló de revitalizarla modificando sustancialmente el proyecto original, su uso actual dista del inicialmente planteado.

Por lo tanto, respecto a la acepción de ruina como vestigio del pasado, parece que los proyectos retratados, aunque cercanos en el tiempo, son de una envergadura poco asumible en un contexto de crisis que paralizó las obras a partir de 2008. Se puede argumentar que algunos de ellos solo se han ralentizado, y que podrían ser retomados en el futuro. En cualquier caso, sus objetivos iniciales deberían cambiar sustancialmente para poder ser viables.

Como se puede apreciar en las fotografías de la serie *Ruinas del presente*, el paisaje que rodea estos lugares produce cierta desolación: restos de materiales de

construcción abandonados, vallas desvencijadas, alcantarillados incompletos y flora que crece espontáneamente en los intersticios. Los lugares abandonados tienden a ser reconquistados por la naturaleza, pero la huella de las edificaciones compone un nuevo paisaje resultado de la intervención del hombre y la naturaleza. Comienza de este modo a hacerse visible el paisaje entrópico, que definió Robert Smithson en referencia a las leyes de la Termodinámica.

Smithson, realizó en el año 1967 su *Recorrido por los monumentos de Passaic*. Publicado en la revista *Artforum*, el artículo narra el viaje hasta su ciudad natal, durante el cual se detiene en determinados lugares de los suburbios y los fotografía, clasificándolos como monumentos. El paisaje que vemos en esta serie fotográfica recuerda al retratado por Smithson, para quien los desechos que encuentra en Passaic son los paisajes entrópicos resultantes de un modelo de sociedad que cuanto más produce más residuos genera. “Lévi-Strauss elaboró las reglas básicas de la disciplina. Cuanto más compleja es la organización cultural de una sociedad, más entropía produce. Cuanto más desarrollada es la estructura, mayor es su desintegración” (Lingwood y Gilchrist, 1993, p. 18). La complejidad de nuestra sociedad hace pues que produzcamos una gran cantidad de entropía en potencia, y de este modo podemos leer el nuevo orden introducido en el paisaje como el fruto de la gran cantidad de energía que se ha necesitado para engendrarlo.

Podemos decir que las ruinas visitadas en este *Grand Tour* son las ruinas de un modelo de crecimiento que no funcionó, y que cabría preguntarse si es el tipo de modelo que queremos seguir en el futuro. La ruina ha sido ampliamente retratada como lugar de estudio de los hechos acaecidos para entender las claves del pasado. “En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Ésa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas” (Augè, 2003, p.53).

Hay por lo tanto una serie de conclusiones que podemos extraer de este *Grand Tour* a través de estas ruinas del presente. En primer lugar, la serie recoge el paso del tiempo, que habla de la extrañeza que sugiere que desde el año 1994, en el que se inaugura el Estadio Olímpico de Madrid, pueden haber sucedido tal cantidad de acontecimientos que lo hayan convertido en algo obsoleto. Son edificios jóvenes, y ya han caducado. Algunos de ellos antes de ser estrenados ya son ruinas. Además, demuestran que la ruina no es solamente un sujeto romántico, sino que nos rodea y es parte de nuestro presente. De hecho, como bien define Smithson, son las *ruins in reverse*, aquellas que antes de estar terminadas ya alcanzan el

estado de ruinas, y que al carecer de un pasado glorioso nada tienen que ver con la ruina romántica.

Este tipo de ruina sigue siendo objeto de investigación. Históricamente, el arte nos ayuda a comprender, no solo los puntos de vista de los autores, sino cuáles son las preocupaciones de una sociedad en un determinado momento. *Castillos en el Aire*, la obra que el alemán Hans Haacke expuso en el año 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es una muestra de ello. En una primera sala, de forma precaria, expuso una serie de fotografías tomadas en uno de los ensanches inacabados en el extrarradio de Madrid: el Plan de Actuación Urbanística (PAU) de Vallecas. Una vista aérea de la zona mostraba el trazado del proyecto original, acompañada de imágenes desoladoras de estructuras de edificios incompletos, supuestos parques entre los edificios terminados, pero que parecían estar abandonados. En la misma sala, acompañaban a estas fotografías unos proyectores que repetían en bucle el mismo vídeo, con un pequeño retraso de la imagen, y que nos mostraban el abandono del ensanche, presentándolo como un lugar prácticamente deshabitado.

En una segunda sala, una serie de fotografías en las que mostraba los nombres de las calles del ensanche, otorgadas a artistas y movimientos del pasado siglo, y que Haacke acompañaba con obras originales de los mismos. En el centro de esta segunda sala se podía ver, suspendida en el aire con hilos de nylon, una construcción realizada con las notas de propiedad, planos de los edificios de la zona, y otra serie de documentos que aunque de acceso público rara vez son consultados. Haacke, crítico con la relación entre capitalismo y arte, se valía de esta instalación para mostrar un paralelismo entre el mercado del arte y el mercado inmobiliario, dándonos a entender que ambos han crecido artificialmente de la mano de operaciones especulativas, con riesgo para el primero de sucumbir a otra burbuja como la que ya hundió al segundo.

La ruinas van asociadas al declive de un imperio. Se dice que Edward Gibbon se inspiró paseando entre las ruinas romanas a la hora de escribir su obra *The history of the decline and fall of the Roman Empire*. En el caso que nos ocupa, hablar de imperio es una desmesura, pero sí que podemos hablar de modelo socio-económico. La serie *Ruinas del presente* nos muestra el colapso de un modelo basado en un crecimiento expansivo especulativo y supuestamente infinito. Un modelo en el que la inversión pública tiene una especial importancia. No hay que olvidar que gran parte de la financiación original de la mayoría de estos proyectos surge desde instituciones públicas o las Cajas de Ahorros bajo su control.

La serie *Ruinas del presente* encaja dentro de la lectura de la estética de la resistencia planteada por Hito Steyerl. De hecho, el estudio de las diferentes localizaciones y la investigación de los hechos que han convertido a éstas en ruinas, hace que podamos ver los lugares retratados como la huella de un conflicto oculto. Lo que propone la serie es una nueva lectura de estos lugares a la vista de los resultados obtenidos.

La denominación de ruina, obviamente, no es casual. Es en cierta medida la radiografía de una realidad hiriente, que intenta comprender aspectos dolorosos de nuestro entorno. Etiquetar de esta manera los lugares seleccionados es admitir que son parte del pasado, de un periodo que debemos dar por terminado. Solo de este modo podremos aceptar su fracaso y considerarlas el punto de partida para generar nuevos modelos.

En este anexo se detalla la información consultada para confeccionar las fichas de las localizaciones

ESTADIO OLÍMPICO DE MADRID

Casqueiro Barreiro, J. (19 noviembre 1993). El olímpico de Canillejas. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/1993/11/19/madrid/753711896_850215.html

Casqueiro, J. Y Romero, J.M. (24 julio 1994). Los cerebros de Barcelona 92 preparan ya el sueño olímpico de Madrid. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/1994/07/24/madrid/775049069_850215.html

Sanz, O. (6 septiembre 1994). Más invitados que público en el estreno de La peineta. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/1994/09/06/madrid/778850683_850215.html

Elola, J. (19 abril 1995). La Peineta rescata juegos populares de los años cincuenta. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/1995/04/19/madrid/798290671_850215.html

Durán, L.F. (1995). La Peineta, escenario de la final de Liga nacional. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/1995/05/13/madrid/800364272_850215.html

El Calderón se va al nuevo Estadio olímpico. (12 diciembre 2008). *Ayuntamiento de Madrid*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/El-Calderon-se-va-al-nuevo-Estadio-olimpico?vgnextfmt=default&vgnextoid=246bd63ca9a2e110VgnVCM1000000b205a0aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM1000000171f5a0aRCRD>>

Bécares, R. (13 marzo 2017). El Atlético de Madrid compra La Peineta por 30,4 millones y se gastará otros 29,8 en los accesos. *El Mundo*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.elmundo.es/madrid/2017/03/13/58c66458268e3e42548b4577.html>

Costantini, L. (13 marzo 2017). El Atlético de Madrid compra el estadio de La Peineta por 30,4 millones de euros. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/deportes/2017/03/13/actualidad/1489406008_535289.html

PARQUE WARNER MADRID

Hidalgo, S. (6 abril 2002). Madrid pone en marcha el parque temático de la Warner. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2002/04/06/espana/1018044016_850215.html

Alcaide, S. (3 noviembre 2006). Aguirre se deshace del parque Warner. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2006/11/03/madrid/1162556660_850215.html

Muñoz, R. y Del Arco, S. (10 agosto 2008). Piolín y Mickey, contra los números rojos. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2008/08/10/sociedad/1218319201_850215.html

Calleja, A. (13 febrero 2012). Aguirre pone fin a la aventura pública en el Parque Warner cerrando su línea de tren. *20 minutos*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.20minutos.es/noticia/1337940/0/tren-cercanias/pinto-san-martin-vega/fracaso-parque-warner/>

Andreu, J. (6 abril 2012). ¿Esto es todo, amigos? *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/06/madrid/1333667523_928097.html

CENTRO DE CREACIÓN DE LAS ARTES DE ALCORCÓN

El CREAA seleccionado como ejemplo de arquitectura sostenible. (2011). CREAA. Acceso 17 mayo 2012, en <http://www.creaa.es/noticias/2011/el-creaa-seleccionado-como-ejemplo-de-arquitectura-sostenible>

Sérvulo González, J. y Alcaide, S. (8 mayo 2011). El CREAA va a ser el Guggenheim de Alcorcón. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2011/05/08/madrid/1304853858_850215.html

Ortega Dolz, P. (3 abril 2011). El sur crea su macrocentro cultural. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2011/04/03/madrid/1301829855_850215.html

Barroso, F.J. (18 marzo 2012). El alcalde de Alcorcón deja a medio terminar el macrocentro cultural. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/18/madrid/1332102267_234623.html

Alcorcón, la deuda socialista de 333 millones de euros, lleva a EMGIASA a concurso de acreedores (28 febrero 2012) *Ayuntamiento de Alcorcón*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.ayto-alcorcon.es/hacienda/item/518->

El PP quiere que el CREEA de Alcorcón sea la sede de la Feria de la Artesanía. (2012). *El Correo*. Acceso 17 mayo 2012, en http://www.elcorreo.com/agencias/20110509/mas-actualidad/mundo/quiere-creaa-alcorcon-sede-feria_201105091523.html

Richard Gere tantea un edificio en Alcorcón para acoger un centro budista. (14 marzo 2014). *EFE*. Acceso 19 agosto 2017, en <https://www.efe.com/efe/espana/gente/richard-gere-tantea-un-edificio-en-alcorcon-para-acoger-centro-budista/10007-3207257#>

CIUDAD VALDELUZ

Cañas, G. (4 diciembre 2005). Valdeluz, una nueva urbe al calor del AVE. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2005/12/04/ domingo/1133671293_850215.html

Ortín, A. [22 septiembre 2008]. Valdeluz, una ciudad nacida bajo el fantasma de la crisis. *Cinco Días*. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.cincodias.com/articulo/empresas/valdeluz-ciudad-nacida-fantasma-crisis/20080922cdsdiemp_5/

López-Fonseca, Ó. [27 febrero 2011]. Las estaciones fantasma del AVE. *Público*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.publico.es/espana/363473/las-estaciones-fantasma-del-ave>

CENTRO ACUÁTICO

Galaz, M. [23 octubre 2004]. Comienzan las obras del centro acuático al lado de La Peineta. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/diario/2004/10/23/madrid/1098530662_850215.html

Galaz, M. [30 enero 2006]. Las piscinas que quieren ser olímpicas. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2006/01/30/madrid/1138623869_850215.html

Bécares, R. (10 abril 2008). El Centro Acuático, una de las 'joyas' del Madrid olímpico, en el olvido. *El Mundo*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/09/madrid/1207765099.html>

Villalba, E. (21 octubre 2010). "El Centro Acuático, en suspenso hasta abril. *Madrid Diario*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.madridiario.es/2010/Octubre/madrid/madrid/193870/centro-acuatico-paralizacion-entrenamiento-edificio-waterpolo-osle.html>

García Gallo, B y Moñino, L.J. (29 febrero 2016). El Atlético se haría cargo del Centro Acuático y de los terrenos olímpicos. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2016/02/27/madrid/1456606107_469308.html

Aunión, J.A. (22 febrero 2017). Madridec dejó un 'agujero' de 430 millones de euros y perdió un 'chillida'. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2017/02/20/madrid/1487602115_503819.html

Caldentey, D. (18 junio 2017). La cara 'B' del Wanda Metropolitano: el 'monstruo acuático' que nadie asume. *La Información*. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.lainformacion.com/economia/Wanda-Metropolitano-monstruo-acuatico-hacerse-obras-centro-olimpico_o_1036097029.html

AUTOPISTA M-203

Cintra construirá y explotará la Autopista M-203 por un período de concesión de 30 años (8 julio 2005). *Cintra*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.cintra.es/index.asp?MP=4&MS=245&MN=1&MV=0&id=22>

Morán, C. (21 agosto 2009). Ferrovial y el Gobierno de Madrid, enfrentados por la autopista M-203. *Expansión*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.expansion.com/2009/08/20/empresas/construccion/1250799806.html?a=f1a73b33c04e3d1c3e8eab6d1cc5273c&t=1335965435>

Otero, L. (8 noviembre 2010). Los partidos salvarán de la quiebra a las concesionarias de autopistas. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2010/11/08/economia/1289170801_850215.html

Guillén, B. (9 diciembre 2015). Cifuentes quiere comprar una autopista abandonada hace ocho años. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2015/12/08/madrid/1449598269_637437.html

Europa Press (10 enero 2017, actualizado: 23 enero 2017). Las claves del rescate de las autopistas en quiebra. *Público*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.publico.es/economia/claves-del-rescate-autopistas-quiebra.html>>

CIUDAD DE LA JUSTICIA

Cuéllar, M. (17 enero 2005). Aguirre convoca un concurso internacional de ideas para la Ciudad de la Justicia. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2005/01/17/madrid/1105964663_850215.html

Ortega Dolz, P. (2 diciembre 2008). Deserción en la Ciudad de la Justicia. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2008/12/02/madrid/1228220655_850215.html

Álvarez, P. (30 diciembre 2010). El cambio de la Ley de Suelo permite a Aguirre vender la Ciudad de la Justicia. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2010/12/30/madrid/1293711854_850215.html

Marcos, J. (29 febrero 2012). Aguirre asegura que ya hay ofertas para construir la Ciudad de la Justicia. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/29/madrid/1330520467_273581.html

Aunión, J.A. (2016). La adjudicación de la Ciudad de la Justicia seguirá en los tribunales. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2016/03/18/madrid/1458326570_363803.html

El País. (26 agosto 2015). Esperanza Aguirre: 'La Ciudad de la Justicia fue un proyecto megalómano'. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2015/08/26/madrid/1440593775_705960.html>

Treceño J.G. (3 febrero 2017). De sede judicial de vanguardia de 100 millones a escenario de cine. *El Mundo*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.elmundo.es/madrid/2017/02/03/58936637268e3ef2088b46eo.html>

AEROPUERTO DE CIUDAD REAL

Salvador, I. (12 diciembre 2002). Ciudad Real tendrá el primer aeropuerto privado de España. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2002/12/12/economia/1039647604_850215.html

Ministerio de Fomento. (19 diciembre 2002). ORDEN FOM/3237/2002, de 18 de diciembre, por la que se autoriza la construcción del aeropuerto de Ciudad Real, se declara de interés general del Estado y se determina el modo de gestión de sus servicios [PDF]. *Boletín Oficial del Estado*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.boe.es/boe/dias/2002/12/19/pdfs/A44732-44732.pdf>

Alacaide, S. (2 octubre 2007). El aeropuerto de Ciudad Real ya no se llama Madrid Sur. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2007/10/02/madrid/1191324262_850215.html

Álvarez, P. (18 agosto 2007). El hermanito de Barajas. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2007/08/18/madrid/1187436255_850215.html

Agencias. (19 diciembre 2008). Aterriza el primer avión en el aeropuerto de Ciudad Real. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/elpais/2008/12/19/actualidad/1229678230_850215.html

Otero, L. (5 abril 2009). Daños colaterales”. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://elpais.com/diario/2009/04/05/negocio/1238937267_850215.html

El País. (13 diciembre 2011). El aeropuerto de Ciudad Real cerrará un año por orden judicial. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://politica.elpais.com/politica/2011/12/13/actualidad/1323780489_253851.html

El País / Agencias. (13 abril 2012). El aeropuerto de Ciudad Real echa el cierre. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en http://politica.elpais.com/politica/2012/04/13/actualidad/1334306481_394570.html

El País. (27 enero 2016). El juez declara nula toda la subasta del aeropuerto de Ciudad Real. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://economia.elpais.com/economia/2016/01/27/actualidad/1453900054_414526.html

Muñoz, R. (15 abril 2016). El aeropuerto de Ciudad Real se adjudica por 56,2 millones. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://economia.elpais.com/economia/2016/04/15/actualidad/1460722362_754153.html

Página web Ciudad Real International Airport: <http://www.airportcria.com/>

Desde finales de la década de los años 90 del siglo XX asistimos a un *vaciado corporativo* de la ciudad, en el que las grandes empresas de servicios abandonan las sedes sociales de la zona central de Madrid, para establecer sus propias ciudades corporativas en áreas periféricas, siguiendo exclusivamente una lógica de optimización de recursos económicos.

Los lugares que albergaban las sedes, en la zona central son utilizados de una nueva manera: dan paso a un espacio centrado en el ocio y el turismo, que ayuda a construir una imagen de marca en torno a la idea de un determinado modelo urbano. El resultado es una ciudad corporativa que funciona como parte de la construcción de una marca, y que se utiliza para pugnar con otras ciudades en la atracción de capital, dentro de una lógica de libre mercado de competencia entre ciudades.

Si la veduta en origen es una representación *laica y ciudadana* de la ciudad, alejada de una visión monumental de la misma, la serie fotográfica que compone este trabajo está inscrita en esta tradición.

Palabras clave: veduta, fotografía, IBEX35, ciudad, paisaje urbano

4.1 El vaciado corporativo

El Ibex 35 está formado por las 35 empresas españolas con mayor liquidez, es decir, aquellas cuyas acciones generan mayor movimiento de compra y venta en las sedes de la Bolsas española en Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia. Las empresas que lo componen van cambiando en el tiempo, y van formando parte de él o lo van abandonando en revisiones que se realizan un par de veces al año. De hecho, desde su creación en el año 1992, han sido un centenar de empresas las que han sido incluidas en algún momento dentro de dicho índice. Hacer un seguimiento de donde se han ubicado las sedes de las empresas que lo conforman nos proporciona una muestra de cómo se posicionan geográficamente dentro de la ciudad las corporaciones nacionales, lo cual es un hecho importante a la hora de configurar el paisaje urbano de Madrid. Para la elaboración de estos mapas se han seleccionado las empresas que lo componían en el momento de su creación en enero de 1992 y las que formaban parte de él tras la revisión de diciembre de 2016. Los mapas reflejan los lugares donde las empresas han ubicado su sede principal en las fechas indicadas. Al respecto cabe señalar que, por un lado, las empresas pueden tener sede fiscal, sede social, y sede operativa, sin que estas compartan ubicación. Es el caso del Banco de Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA) cuya sede social está en Bilbao, pero que en 2017 tiene centralizada en Madrid la sede operativa en la Ciudad BBVA. Por otro lado, hay empresas que tienen diferentes sedes operativas, con los trabajadores distribuidos entre ellas, y aunque la mayoría de trabajadores se encuentren ubicados en una sede periférica, la que consta como corporativa está en el centro, como puede ser el caso de Bolsas y Mercados Españoles (BME)¹. Por último, también es importante destacar que hay grupos empresariales que están compuestos por múltiples sociedades, cada una con sus sedes, como puede ser el caso de Actividades de Construcción y Servicios (ACS). En las tablas que se muestran a continuación vemos reflejada la que se declara como sede principal de cada una de las empresas del Ibex 35 en las fechas que se han seleccionado.

Como podemos observar en los mapas (ver mapas 1 y 2), estas corporaciones tienden a desplazarse a la zona periférica de la ciudad, especialmente al norte y al noreste, en detrimento de la zona central incluida dentro de la circunvalación de la M-30. El 2 de enero de 1992, fecha en la que comienza el Ibex 35, de los treinta y cinco valores, veintitrés tienen su sede en Madrid. De estos, sólo una empresa tiene su sede fuera del radio de la M30. En comparación, el 19 de diciembre de 2016, de los veintidós valores, nueve se sitúan dentro del cinturón de la M30,

1) En la sede social del centro de la ciudad trabajan 67 empleados, mientras que en la sede de Las Rozas, a las afueras de Madrid, 502. Hay más información en https://www.bolsasymercados.es/docs/inf_legal/esp/gobierno/informeRSC/2016/BME_RSC_2016_esp_Cap.5.pdf

Para la elaboración de estas tablas se ha partido de la relación de empresas entrantes y salientes del Ibex 35 que ofrece la propia sociedad que lo gestiona, BME, y se puede consultar en <http://www.bolsamadrid.es>. La localización indicada corresponde a la dirección que se refleja en los anuarios de empresas de la editorial DICI. Si aparecen dos direcciones en ciudades diferentes, se toma la de la Comunidad de Madrid.

COMPONENTES IBEX 35 EL 2 DE ENERO DE 1992

ACE / Autopistas Concesionaria Española
Plaza Gala Placidia 1, 1º 08006 Barcelona

ACX / Acerinox
Calle Doctor Fleming 51, 1º 28036 Madrid

AGR / Agroman
Calle Raimundo Fernandez Villaverde 43, 28003 Madrid

AGS / Corporación Agbar
Paseo San Juan 43, 08009 Barcelona

ASL / Cementos Asland
Calle Orense 81, Madrid

BBV / Banco Bilbao Vizcaya
Paseo de la Castellana 81 28046 Madrid

BCH / Banco Central Hispanoamericano
Calle Alcalá 49, 28014 Madrid

BKT / Bankinter
Paseo Castellana, 29, 28046 Madrid

BTO / Banco Español de Crédito
Paseo Castellana 7, 28046 Madrid

CAN / Hidroeléctrica del Cantábrico
Plaza Gesta 2, 33007 Oviedo

CEP / Compañía Española de Petróleos
Avenida de América 32, 28028 Madrid

CTG / Catalana de Gas
Avenida de Portal del Àngel 32, 08002 Barcelona

CUB / Cubiertas y MZOV
Calle Ayala 42, 28001 Madrid

DRC / Dragados y Construcciones
Paseo Alameda de Osuna 50, 28042 Madrid

ELE / Empresa Nacional de Electricidad
Calle. Príncipe de Vergara 187, 28002 Madrid

EXT / Banco Exterior
Calle Carrera San Jerónimo 36, Madrid

FEC: Fuerzas Eléctricas de Cataluña
Calle Mallorca 245, 08008 Barcelona

FOC: Fomento de Obras y Contratas
Cl Balmes 36, 08007 Barcelona

HHU: Huarte
Avenida Pío XII 16, 31008 Pamplona

IBE: Iberdrola
Calle Gardoqui 8, 48008 Bilbao

MAP: Corporación Mapfre
Paseo Recoletos 25, 28004 Madrid

MVC: Inmobiliaria Metropolitana Vasco Central
Plaza Carlos Trias Bertran 7, 28020 Madrid

POP: Banco Popular Español
Calle Velazquez 34, 28001 Madrid

REP: Repsol
Paseo de la Castellana 89, 28046 Madrid

SAN: Banco Santander
Paseo Pereda 9-12, 39004 Santander

SAR: Sarrio
Calle Serafín Olave 15, 27600 Pamplona

SEV: Compañía Sevillana de Electricidad
Avenida Borbolla 5, 41004 Sevilla

TAB: Tabacalera
Calle Alcalá 47, 28014 Madrid

TEF: Telefónica de España
Gran Vía 28, 28013 Madrid

UNF: Unión Eléctrica Fenosa
Calle Capitán Haya 53, 28020 Madrid

URA: Uralita
Calle Mejía Lequerica 10, 28004 Madrid

URB: Inmobiliaria Urbis
Avenida Menendez Pelayo 71, 28007 Madrid

VAL: Vallehermoso
Paseo Castellana 83 - 85, 28046 Madrid

VDR: Portland Valderrivas
Calle José Abascal 59, 28003 Madrid

VIS: Viscopán
Calle Iturrama, 31007 Pamplona

COMPONENTES IBEX 35 EL 19 DE DICIEMBRE DE 2016

ABE: Abertis

Avenida del Parc Logístic 12, 08040 Barcelona

ACS: Actividades de Construcciones y Servicios

Avenida Pío XII 102, 28036 Madrid

ACX: Acerinox

Calle Santiago de Compostela 100, 28035 Madrid

AENA: Aena Desarrollo Internacional

Calle Arturo Soria 109, 28043 Madrid

AMS: Amadeus

Calle Salvador Madariaga 1, 28027 Madrid

ANA: Grupo Acciona

Avenida De Europa 18, 28943 Alcobendas (Madrid)

BBVA: Babco Bilbao Vizcaya Argentaria

Plaza San Nicolas 4, 48005 Bilbao

BKIA: Bankia

Calle Pintor Sorolla 8, 46002 Valencia

BKT: Bankinter

Paseo Castellana 29, 28046 Madrid

BME: Bolsas y Mercados Españoles

Plaza de la Lealtad 1, 28014 Madrid

CABK: Caixabank

Avenida Diagonal 621, 08028 Barcelona

CLNX: Cellnex Telecom

Avenida del Parc Logístic 12, 08040 Barcelona

DIA: Distribuidora Internacional de Alimentación

Calle Jacinto Benavente 2, 28232 Las Rozas (Madrid)

ELE: Endesa

Calle Ribera Del Loira 60, 28042 Madrid

ENG: Enagás

Paseo de los Olmos 19, 28005 Madrid

FER: Ferrovial

Calle Principe De Vergara 135, 28002 Madrid

GAM: Gamesa

Parque tecnológico, 48170 Amudio (Vizcaya)

GAS: Gas Natural

Plaza del Gas 1, 08003 Barcelona

GRF: Grifols

Calle Jesús y María 6, 08022 Barcelona

IAG: International Airlines Group

Calel Camino de la Muñoza s/n, 28042 Madrid

IBE: Iberdrola

Plaza Euskadi 5, 48008 Bilbao

IDR: Indra

Avenida De Bruselas 35, 28108 Alcobendas (Madrid)

ITX: Inditex

Avenida de la Diputación s/n, 15142 Arteixo (A Coruña)

MAP: Mapfre

Carretera de Pozuelo de Alarcón 52, 28222 Majadahonda (Madrid)

MEL: Meliá Hotels International

Calle Gremio Toneleros 24, 07009 Palma de Mallorca

MRL: Merlin Properties

Paseo de la Castellana 257, 28046 Madrid

MTS: Arcelormittal

Carretera Toledo 402 km 9.200, 28946 Villaverde (Madrid)

POP: Banco Popular

Calle Velazquez 34, 28001 Madrid

REE: Red Eléctrica

Paseo Conde de los Gaitanes 177, 28109 Alcobendas (Madrid)

REP: Repsol

Calle Mendez Álvaro 44, 28045 Madrid

SAB: Banco de Sabadell

Plaza Sant Roc 20, 08201 Sabadell (Barcelona)

SAN: Banco Santander

Paseo Pereda 9, 39004 Santander

TEF: Telefónica

Ronda de la comunicación s/n, 28050 Madrid

TL5: Mediaset España Comunicación

Carretera de Fuencarral a Alcobendas 4, 28049 Madrid

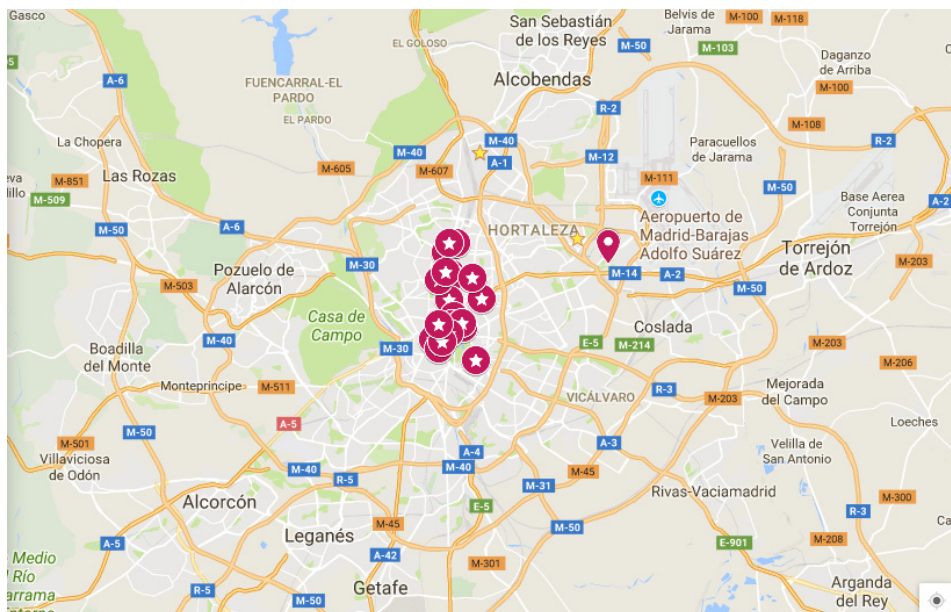
TRE: Técnicas Reunidas

Calle Arapiles 14, 28015 Madrid

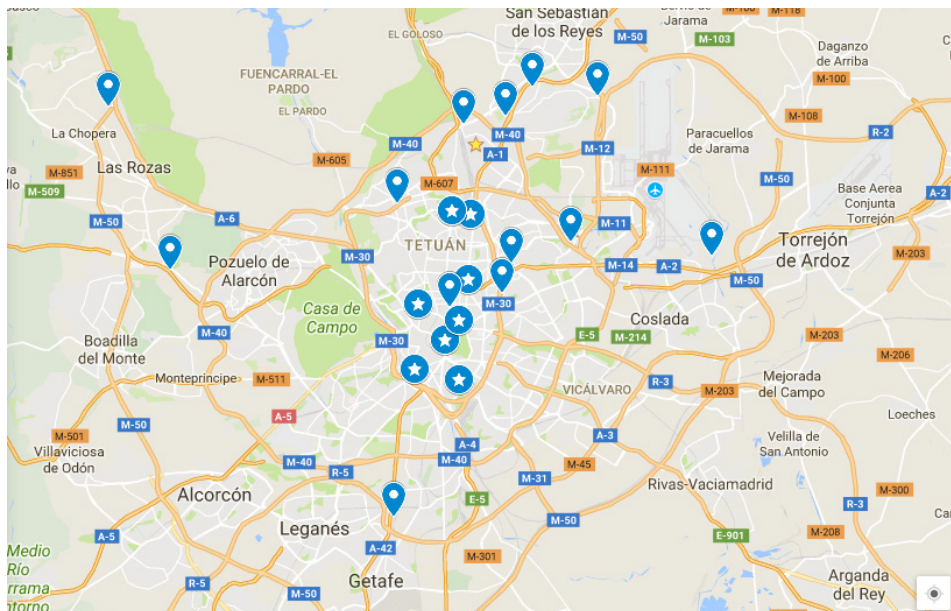
VIS: Viscofán

Calle Berroa 15, 31192 Tajonar (Navarra)

Mapa 1. Ubicación de las sedes sociales de las empresas del IBEX35 en 1992.



Mapa 2. Ubicación de las sedes sociales de las empresas del IBEX35 en 2017.



mientras que en la parte exterior encontramos trece de ellas².

Además, es importante resaltar que la nueva ocupación del territorio que realizan para sus sedes estas empresas no es similar a la que podemos encontrar en el centro. Si las antiguas sedes del centro estaban integradas en la ciudad, estas nuevas ‘ciudades corporativas’ son espacios en los cuales la administración pública ha sido sustituida por la inversión privada (Loukaitou-Sideris y Banerjee, 1998), en las que las actividades que se realizan en la ciudad tradicional, tanto de ocio como servicios, se incorporan al recinto de la empresas para uso de los trabajadores, siendo en algunos casos áreas de acceso restringido. Así, vemos cómo esta tendencia de las grandes empresas va más allá de la construcción de un edificio emblemático que sea representativo, se propone como una alternativa al espacio común de gestión pública, y supone un cambio en la relación con la ciudad que le rodea y por lo tanto de su paisaje urbano.

Esta idea de ir creando espacios corporativos ubicados en la zona periférica de la ciudad se corresponde principalmente con una lógica de optimización económica. La idea básica es común en todos los casos, y se puede resumir de la manera siguiente: intentar agrupar en una única localización los espacios de trabajo de una compañía que anteriormente estaban dispersos por la ciudad, para conseguir una mejor eficiencia económica. La Ciudad Financiera del Banco de Santander, situada en Boadilla del Monte, ha sido una de ellas. Alfonso Millanes, arquitecto que trabaja para el Santander desde 1978 lo explica de la siguiente forma:

El Santander creció tanto que, llegado un momento, decidió centralizar y optimizar su operativa creando la Ciudad Financiera. Además de lograr sus objetivos, resultó ser una operación inmobiliaria evidente, ya que le permitió poner a la venta grandes edificios en las mejores zonas de Madrid. Remató la operación con la idea de vender el inmovilizado y quedarse con un alquiler de 50 años y posibilidad de recompra... Una gran operación, sin duda: eliminas departamentos duplicados; centralizas los centros de decisión; dejas de pagar a Hacienda por el inmovilizado; desgravas por los alquileres... («Entrevista a Alfonso Millanes», 2013, ¶ 4)

En el espacio que se dedica en la página web del Banco Santander para dar a conocer la sede corporativa, viene descrita de una manera más amable para sus trabajadores: se titula ‘Pensada para los empleados’ y, en él encontramos tres fotografías: la primera muestra a dos médicos con bata blanca y sus correspondientes estetoscopios comentando un posible informe en una sala

2) Los mapas pueden consultarse en <https://goo.gl/ZD8KUJ>

de consulta completamente equipada. La segunda es una vista aérea donde se muestran las instalaciones deportivas, un gran lago y zona ajardinada. En la tercera podemos ver una actividad que se realiza en el patio de una escuela infantil. A continuación, un texto donde se comentan las comodidades para los empleados:

La Ciudad Grupo Santander ofrece grandes ventajas a los trabajadores (...) cuenta con un Centro de Formación con capacidad para 600 alumnos (...) También existe un centro de educación infantil (...) En un recinto de estas características no podían faltar instalaciones deportivas: el centro deportivo dispone de un gimnasio dotado de todas las últimas innovaciones tecnológicas en *fitness* o clases deportivas colectivas, piscina cubierta, varias decenas de pistas de tenis y pádel, campos de fútbol 7 y fútbol 11, baloncesto y voleibol, volleyball, un moderno circuito de *jogging*, un campo de golf (...) todo ello está comunicado por líneas internas de autobús. ("Pensada para los empleados", sin fecha).

Vemos en ella una emulación de la ciudad *tradicional* con sus servicios dedicados a salud y educación, amplias zonas de ocio donde también tienen cabida una importante sala de exposiciones y locales de restauración, e incluso su propio transporte público para conectar los diferentes espacios. Todo ello, lógicamente, de gestión privada y con un acceso restringido, es decir, una ciudad privatizada.

Como hemos visto en el capítulo dedicado a las *Ruinas*, no es una idea exclusiva de las empresas privadas. También la Comunidad de Madrid intentó construir una Ciudad de la Justicia ideada bajo la misma lógica, venta de las diferentes sedes distribuidas por la ciudad y concentración en un único punto, también en la zona noreste de Madrid. El discurso de la ciudad compacta versus la ciudad dispersa no es ajeno a estos proyectos³.

3) Sobre la Ciudad de la Justicia, el arquitecto Antón Capitel escribió un artículo proponiendo su reubicación de nuevo en el centro, en el desaparecido diario *Ahora*. El artículo puede aún encontrarse en su blog: <http://acapitel.blogspot.com.es/2016/01/la-ciudad-de-la-justicia-de-madrid-en.html>

Desde los años cincuenta hasta mediados de la década de los ochenta del siglo XX se produce en Madrid un desplazamiento de las industrias radicadas en la zona central de Madrid hacia la periferia, dando pie a un *vaciado industrial* que permite liberar suelo y que genera nuevos usos de las parcelas (Pardo Abad, 2004). En el caso particular de Madrid, el 80,2% del espacio de estas parcelas será reconvertido para uso residencial (p. 253). Como resultado, surge un nuevo paisaje urbano condicionado por el nuevo uso del territorio. Lo que sugieren estos mapas es que estamos asistiendo a un nuevo vaciado, en este caso corporativo, en el que las grandes empresas reubican sus sedes en zonas alejadas del centro de la ciudad, y por lo tanto, generando un nuevo paisaje,

tanto en las nuevas zonas como en el centro. Por ello, no sólo es interesante observar el desplazamiento de las sedes de estas empresas hacia los bordes de la ciudad para la creación de sus espacios privados, sino también entender qué sucede con los vacíos que dejan en el centro, especialmente, tras la crisis de 2008. Según Harvey (2009, p. 259), cada crisis del capitalismo requiere moverse hacia un ‘plano superior’, y para ello indica cuatro elementos utilizados de manera superpuesta que sirven para conseguir ese ascenso de plano.

El primero es la “penetración del capital en nuevas esferas de actividad organizando las formas de actividad preexistentes conforme a los métodos capitalistas” (p259). Por ejemplo, resulta evidente la explotación bajo lógica del capital que se hace de la cultura en museos, centros culturales y exposiciones, a las que se exige un rédito económico. Parte de este *vaciado corporativo* da lugar a espacios dedicados a este tipo de consumo cultural.

El segundo es el “crear nuevos deseos y necesidades sociales, desarrollando líneas de producto completamente nuevas (los automóviles y los aparatos electrónicos son excelentes ejemplos del siglo XX) y organizar el consumo de manera que se vuelva racional respecto al proceso de acumulación” (p 259). La introducción del *shopping* en la cultura del ocio genera y habilita nuevos espacios que ya no están situados tan solo en el centro comercial de la periferia de la ciudad, sino en los huecos que van dejando estas compañías.

En tercer lugar “facilita y fomenta la expansión de la población a un ritmo consecuente con la acumulación a largo plazo” (p 259). Para ello, será necesario conseguir consolidar la ciudad dentro de un circuito turístico que permita que la aportación de población, en este caso fluctuante, sea suficiente como para poder mantener activos los espacios creados, ya que únicamente la población residente no sería suficiente para lograrlo.

Por último, será necesario “expandirse geográficamente hacia nuevas regiones, aumentar el comercio exterior, exportar capital y en general expandirse hasta crear lo que Marx denomina el mercado mundial” (p 259). Podemos considerar al propio turista como una mercancía valorizable, y su tiempo de rotación será especialmente importante. Para ello será fundamental la mejora de los sistemas de transporte, y en este caso su bajo precio que permita la aceleración de ese sistema de rotación, y que fomente el uso del centro de la ciudad para un uso turístico. Aplicando este modelo, vemos como el desplazamiento del centro urbano hacia las ciudades corporativas ubicadas en la periferia, deja sitio al “lugar especializado”

(Muñoz, 2008) que se caracteriza por ser un espacio en el que el ocio y el consumo cubren las necesidades de un turismo global, y sirven como modelo de nuevo crecimiento económico

4.2 Los datos de la ciudad

Ocio y consumo son rasgos que definen a la nueva ciudad orientada hacia el turismo. Será necesario por lo tanto ampliar la oferta de los negocios dedicados a satisfacer las nuevas necesidades que se generan en torno al nuevo modelo de espacio dedicado al recreo.

La hostelería es uno de los sectores claves en esta nueva configuración. Entre otras ventajas con respecto a otros sectores, el turista que visite la ciudad, deberá obligatoriamente satisfacer sus necesidades de alimentación y alojamiento. De este modo habrá incluido dentro de su presupuesto una cantidad dedicada a esta partida, por lo que no será considerado como un gasto extra, lo que le diferencia de otros sectores, como puede ser el del ocio.

A esto se suma la demanda de nuevas experiencias personalizadas por parte de los turistas. La búsqueda de éstas hace de la gastronomía un sector atractivo, siendo uno en los que la marca España es especialmente relevante. La cocina española tiene reconocimiento internacional, y dentro del sector se favorecen cada vez más las “nuevas formas inéditas de entender la experiencia gastronómica”. Hay que resaltar que el hecho de que se trate de una experiencia *local*⁵ también es importante, ya que dentro del mundo global, el turista va a buscar siempre esa *pequeña diferencia* que le permita sentirse parte integrada en la comunidad que visita.

En los datos relativos al censo de locales y sus actividades, que forman parte de los *datos abiertos*⁶ que ofrece el Ayuntamiento de Madrid, podemos encontrar información relevante al respecto. Estas series de datos están disponibles desde 2014. El periodo que se puede analizar por lo tanto no es muy extenso y no permite hacer un análisis muy exhaustivo, pero sí permite observar algunas tendencias a lo largo de estas fechas.

Los datos que se ofrecen son mensuales, y de ellos, vamos a seleccionar únicamente los locales que en cada momento figuran como abiertos, excluyendo por lo tanto los que estén cerrados, en obras, o que se usen como vivienda. Estos a su vez se agrupan en diferentes categorías, siendo las más frecuentes ‘Comercio y talleres mecánicos’ (42,7%), ‘Hostelería’ (16,6%), ‘Educación’ (3,9%) y ‘Sanidad’ (3,6%) (Véase el gráfico 1).

4) De la página web de Diverxo, el restaurante del Chef Dabiz Muñoz, <http://diverxo.com/>

5) Disney, paradigma de la compañía global, recomendaba recientemente el incluir experiencias locales como clave de su estrategia de expansión. Véase: *Disney: el secreto del producto global es ser local*. https://economia.elpais.com/economia/2017/07/22/actualidad/1500704860_957005.html

6) Se pueden consultar en <http://datos.madrid.es/portal/site/egob>

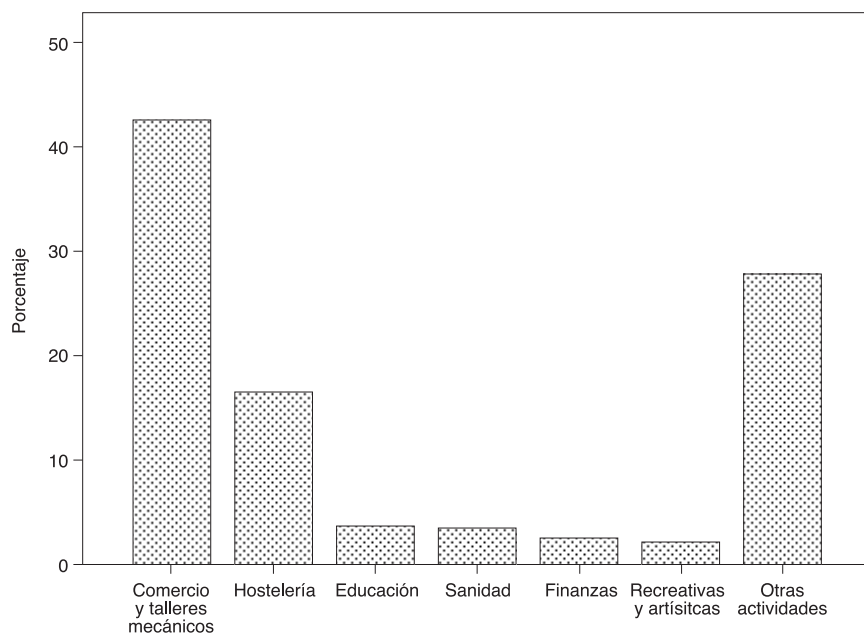
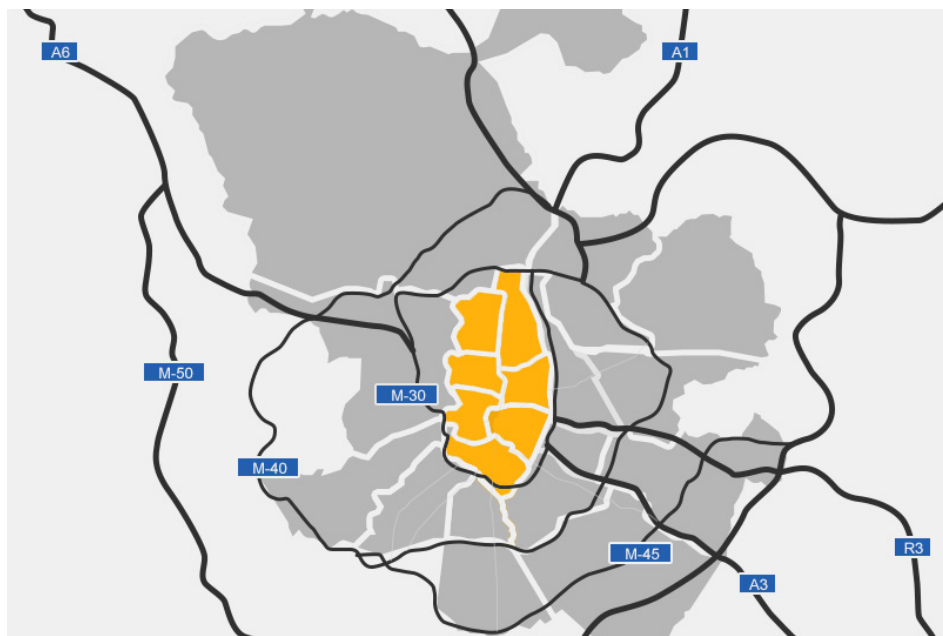


Gráfico 1. Distribución de las actividades de los locales en Madrid.
Fuente: Ayuntamiento de Madrid



Mapa 3. Mapa de los 21 distritos de Madrid. En naranja los incluidos dentro de la circunvalación de la M-30. Fuente: Ayuntamiento de Madrid

Para el análisis que nos interesa, vamos a dividir la ciudad en dos áreas. Una es la zona central, delimitada por el primer anillo de circunvalación de la ciudad que incluye el área interior de la calle 30 (M-30), conocida también como *almendra central*, y que engloba siete distritos: Tetuán, Chamartín, Chamberí, Salamanca, Retiro, Centro y Arganzuela. La otra es aquella que queda en la zona exterior y que corresponde a los catorce distritos restantes (ver mapa 3).

El área de la zona exterior es significativamente más grande que la de la zona interior, y como podemos ver, la cantidad de locales que se ubican en esa zona es más alto, del 57% frente al 43% (gráfico 2), aunque la diferencia no es tan grande como cabría esperar con respecto al área que ocupan.

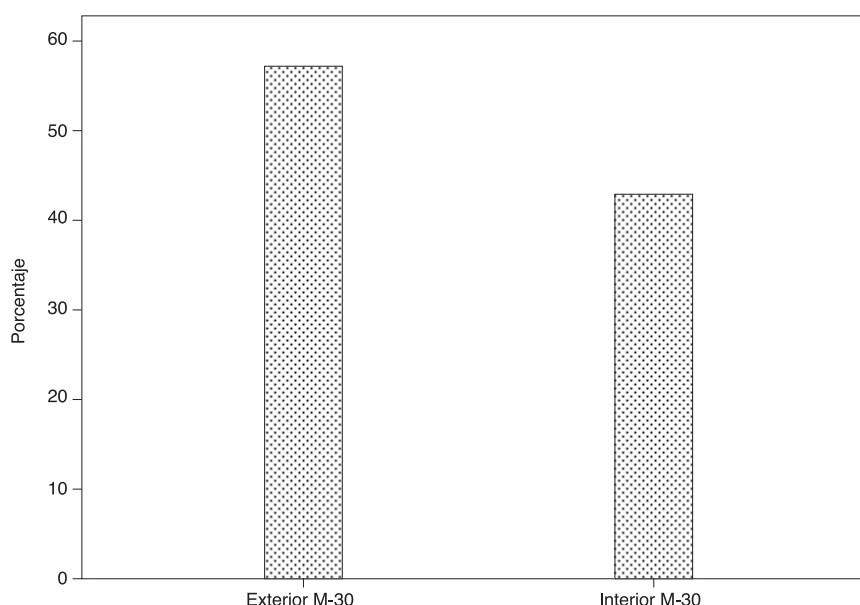


Gráfico 2. Distribución por zonas de los locales en Madrid. Fuente: Ayuntamiento de Madrid

Si en estas dos zonas analizamos los porcentajes de locales dedicados a las diferentes actividades, comenzamos a apreciar algunas diferencias: la cifra de locales dedicados a hostelería es cinco puntos mayor en la zona interior de la M-30 a la de los locales de la parte exterior, siendo la actividad en la que encontramos

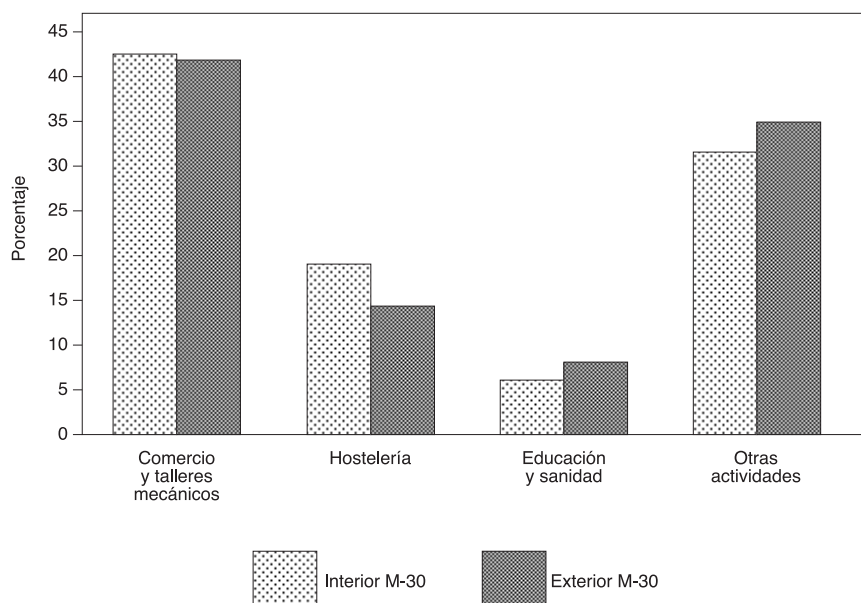


Gráfico 3. Distribución por zonas de las actividades de los locales en Madrid.
Fuente: Ayuntamiento de Madrid

mayor diferencia. También es mayor el porcentaje de locales dedicados al comercio, pero sólo por un punto. Es significativo que el número de locales dedicado a servicios básicos para el residente, como la educación y la sanidad es mayor en la zona exterior (gráfico 3).

Por lo tanto, una de las conclusiones que podemos extraer es que existe una especialización de los diferentes barrios de la ciudad, estando la zona central mejor preparada para las necesidades del visitante, mientras que la zona exterior tiene mejores servicios para el residente.

Los datos disponibles que pueden ser analizados, desde febrero de 2015 hasta abril de 2017, son de un periodo de tiempo demasiado breve como para poder tener conclusiones claras, pero como hemos dicho, podemos observar algunas tendencias. Si vemos la cantidad de locales dedicados a las principales actividades a lo largo de este periodo, vemos como la única actividad que aumenta el porcentaje, aunque sea ligeramente, es la de locales dedicados precisamente al segmento de la hostelería. Tanto comercio, como sanidad y educación y el resto se estancan o reducen sus porcentajes (gráfico 4).

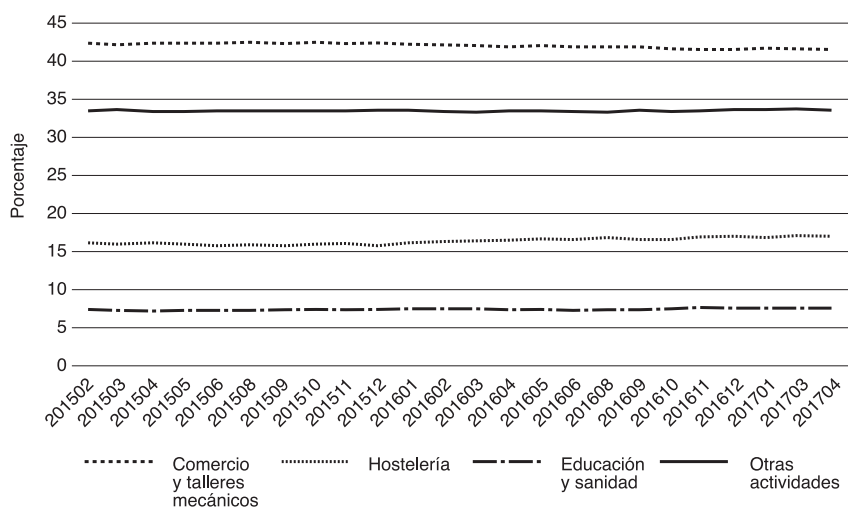


Gráfico 4. Evolución en función de las actividades de los locales en Madrid.
Fuente: Ayuntamiento de Madrid

Si volvemos a dividir por zonas, podemos ver como esta tendencia se da tanto en la parte central como en la exterior de la ciudad (gráficos 5 y 6).

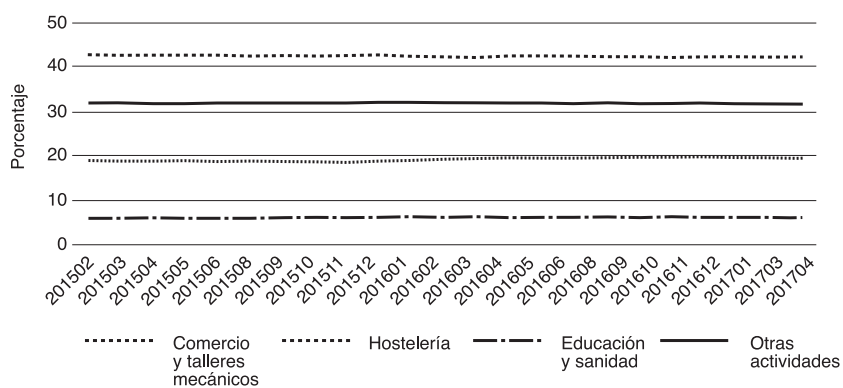


Gráfico 5. Evolución en función de las actividades de los locales en la zona interior de la M-30 en Madrid. Fuente: Ayuntamiento de Madrid

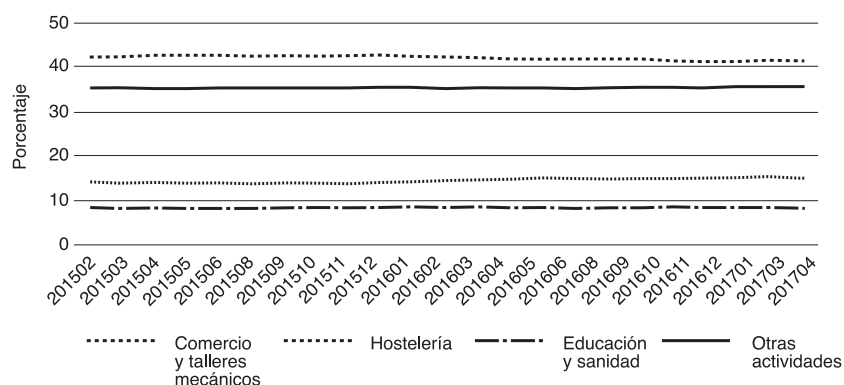


Gráfico 6. Evolución en función de las actividades de los locales en la zona exterior de la M-30 en Madrid. Fuente: Ayuntamiento de Madrid.

4.3 La ciudad corporativa

La empresa de electrodomésticos AEG suele ser el ejemplo clásico cuando se habla de identidad corporativa. Los esfuerzos realizados por el tándem formado por Behrens y Neurath para dotar a la empresa alemana de una identidad propia, que consiguiese transmitir sus valores a través de su identidad gráfica, pero también de los productos que comercializaba, e incluso de sus edificios e instalaciones, no fueron en vano (Costa, 2004, p 96). Por ello hoy ocupan este lugar. Este trabajo es el que se entiende como la imagen que pretende proyectar una empresa: “la representación mental de un estereotipo de la organización, que los públicos se forman como consecuencia de la interpretación de la información sobre la organización” (Capriotti, 1992, p. 30-31). Mucho se ha hablado en los últimos años de la importancia de crear una marca no solo para las empresas ya, sino también en torno a los países o ciudades. Una marca que genere una proyección de una cierta idea de ciudad, y que siga exactamente la lógica de la identidad corporativa que inaugurara la AEG para proyectar su imagen. Como hemos visto en el capítulo de las Ruinas, la arquitectura es un elemento frecuentemente utilizado por las estructuras de poder a la hora de crear y transmitir una cierta imagen de la ciudad que representan. Pero más allá de la estructura física de los elementos, a la hora de generar esa nueva marca, no sólo es necesario y una *fábrica de turbinas* que sintetice los valores de la ciudad. Hará falta acompañarla de una serie de



Fábrica de Turbinas en Berlín, con la marca de la AEG en la fachada. Ambos proyectos son de Peter Behrens.

Marca diseñada por la multinacional Landor para promocionar la ciudad. En la *Design*



week de Londres del año 2004, aparece la siguiente nota de prensa: *The City of Madrid has commissioned Landor Associates to carry out a 'major destination branding programme' to reinvigorate tourism and attract business interests to the region.*

experiencias que ayuden a construir dicha imagen. De la misma manera que para la AEG fue necesario unificar producto, comunicación y arquitectura bajo el paraguas de una marca reconocible para ofrecer la idea de electrodomésticos innovadores y fiables, la ciudad de Madrid utilizará su marca para promocionar su valor como ciudad de ocio, ligado a la cultura, la gastronomía o el shopping. La intensificación de la competencia entre ciudades es señalada como una de las características de los proyectos neoliberales (Theodor et al., 2009), y los sectores de finanzas, cultura y turismo son, entre otros elementos, piezas clave a la hora de configurar una imagen urbana en la pugna con otras ciudades a la hora de atraer recursos económicos (Costa, 2004, p. 170). En este caso, la promoción turística de la ciudad viene simbolizado por la marca ¡MADRID! que fue creada por la consultora Landor, y que en el caso de Madrid sirve como instrumento a la hora de posicionar la ciudad, dentro de la lógica neoliberal (Canosa Zamora y García Carballo¹, 2012, p. 201). De este modo, la ciudad se plantea en sí como una marca que debe conseguir transmitir unos ciertos valores, convirtiéndose en una ciudad corporativa, en la cual todos los elementos forman parte de una imagen total que unifique esfuerzos a la hora de proyectar Madrid como un gran centro de ocio para el turismo dentro de un proceso de *brandificación* (Muñoz, 2010, pp. 68-74) en el que pasa ser una marca en sí misma.

Vistas de Madrid, la ciudad corporativa

En los últimos años se produce un desplazamiento de las grandes corporaciones hacia el extrarradio de Madrid, lugar donde tienden a construir sus nuevas sedes corporativas, aisladas de la ciudad tradicional, y por lo tanto creando modificaciones en el ecosistema del paisaje urbano. Por otro lado, la zona central, lugar donde tradicionalmente se ubicaban, se especializa cada vez más

en construir una ciudad dedicada al ocio y al turismo, en un afán por construir una identidad propia que permita competir en la atracción de turistas a la ciudad. La serie *Vistas de Madrid: la ciudad corporativa*, muestra la tensión entre estos dos escenarios, la nueva ciudad que va surgiendo, frente a la tradicional que se renueva constantemente.



Azca

De distrito financiero de Madrid a una de las zonas comerciales con más metros cuadrados. Podemos encontrar desde el mayor Zara del mundo (6.000 m²) a la gran zona comercial de El Corte Inglés, actualmente de 160.000 m² y que podría ser ampliado otros 13.000, tras la compra en 2014 de la antigua parcela de Adif que queda en la esquina de la Castellana por parte de los grandes almacenes.



Edificio Telefónica Ríos Rosas 26

La central de Ríos Rosas ha sido uno de los edificios emblemáticos de la compañía. Inaugurado en la década de los 70 del siglo XX, fue objeto de un atentado de ETA en el año 82. Tras el traslado al Distrito C, y de lo que Telefónica dio en llamar 'eficiencia inmobiliaria', el edificio fue vendido en 2004 al grupo de inversión Peabody Fund para la construcción de viviendas de lujo, comercio, oficinas y aparcamiento. Actualmente ha sido vaciado su interior y se encuentra sin uso.



Antigua sede de Caja Madrid y Altadis en Eloy Gonzalo 10

El edificio de oficinas, originariamente de Caja Madrid, albergó la sede corporativa de Altadis desde 1992, hasta el traslado de las oficinas centrales al Parque Empresarial Cristalia (junto al Campo de las Naciones) en 2009. Tras su compra en 2014 por GMP ha sido rehabilitado, y cuenta desde su reapertura con oficinas y restaurante.



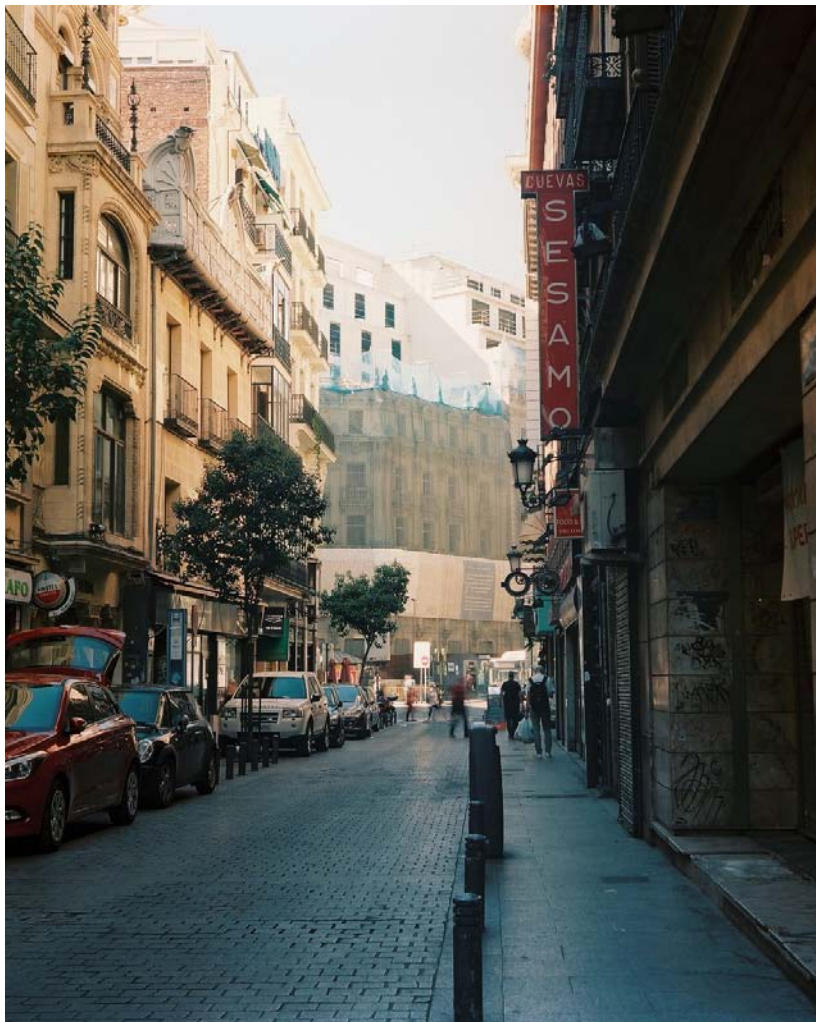
Distrito Telefónica

Bajo la idea de las sedes corporativas nace este complejo en la zona noreste de Madrid. Inaugurado en 2008, y en el que trabajan unas 14.000 empleados, cuenta con zona comercial, gimnasio, negocios de restauración y clínica.



Edificio Telefónica Gran Vía

Sede central de la compañía, inaugurada en 1930, y reconvertida en *flagship store* desde 2008, donde, como anuncia su página web: “puedes vivir la tecnología como una experiencia única”, e incluso reservar cita con un Gurú. En 2012 amplió el centro cultural de la Fundación Telefónica, con un nuevo espacio de 6.000 metros cuadrados para tres salas de exposiciones, auditorio y salas de actividades y talleres.



Centro Canalejas

El complejo está formado por una serie de edificios que el Banco Santander vendió en 2012 al grupo constructor OHL. Situados entre la calle de Alcalá, Sevilla y la Carrera de San Jerónimo, cierran la manzana que da a la plaza de Sol (donde se ubica la tienda de Apple) en pleno centro de la ciudad. Alguno de los inmuebles contaban con la catalogación de edificio protegido como Bien de Interés Cultural, pero esta fue reducida a las fachadas y primera crujía, por lo que se permitió el vaciado del volumen para su reconstrucción posterior.

Según cuenta la página de la empresa promotora: “Además del hotel Four Seasons, el primero de la cadena en España, con 200 habitaciones, el complejo contará con un área residencial de alto nivel operada por la misma cadena hotelera, una de las más prestigiosas del mundo; una exclusiva galería comercial en sintonía con las tendencias europeas más vanguardistas, y un espacio gourmet ideado como la mejor experiencia gastronómica de la mejor gastronomía española”.



Edificio España

Desde su cierre en 2006, se ha especulado mucho sobre este emblemático edificio de la ciudad. En los últimos años ha cambiado numerosas veces de dueño, y ha ido pasando por diferentes propietarios: Metrovacesa, Banco Santander, Dalian Wanda Group, Grupo Baraka, y finalmente la cadena hotelera Riu. A lo largo de estos años han existido discrepancias entre Comunidad Autónoma, Ayuntamiento y propietarios a cerca del tipo de rehabilitación a efectuar, lo que ha motivado que su grado de protección haya sido modificado. El momento de mayor desacuerdo entre propietarios y Administración fue cuando Dalian Wanda solicitó el permiso para su desmontaje y posterior reconstrucción, denegado por la Comisión Local de Patrimonio Histórico (presidida por la Comunidad de Madrid y en la que participa el Ayuntamiento), lo que provocó la venta y salida del proyecto del grupo chino de inversión. La propuesta de su actual propietario restituye su uso original de hotel, centro comercial, restaurantes y viviendas, añadiendo *sky bar*, terrazas *chill out*, sala de eventos, piscina y gimnasio.



Nueva sede Banco Popular

Antes de finalizar la construcción de la que debía ser la nueva sede central, el Banco Santander compró el Banco Popular en junio de 2017. La falta de liquidez del Popular motivó la operación, avalada por el Banco Central Europeo. Este edificio, al que debían trasladarse a finales de 2017, corresponde a la segunda fase, ya que en 2013 parte de sus trabajadores se instalaron en la sede de la calle Abellás, justo al otro lado de la autopista A2. El proyecto de esta sede corporativa, para 3.000 empleados del banco, contaba con servicios de hostelería, gimnasio, escuela infantil y zona comercial.



Ciudad BBVA

La sede operativa del BBVA se traslada desde el emblemático edificio de la Castellana en Azca, hasta el barrio de las Tablas al norte de la ciudad. Los 6.000 empleados que trabajarán en la sede podrán hacer uso de las zonas de restauración, el centro médico o la escuela infantil. Se trata de, en palabras de Susana López, Directora del Proyecto de la nueva sede del BBVA, “una ciudad dentro de la ciudad”, que pretende transmitir una serie de valores: “Sencillez, innovación, trabajo en equipo, compromiso con los empleados, sostenibilidad, empuje hacia adelante”.



Edificio EFE Espronceda 14

La agencia EFE trasladó en 2013 su sede desde la céntrica calle Espronceda hasta el borde de la M30, en la Avenida de Burgos. En 2016 el inmueble fue adquirido por el grupo de inversión Eurostone, quien propuso construir viviendas de lujo y zona comercial.



Apple Store

Antigua sede del Hotel París, la tienda Apple en Madrid abre en 2014 en pleno centro de la ciudad, en la plaza de Sol. Tras las rebajas en la protección patrimonial de los edificios históricos, se permite a la compañía californiana hacer una rehabilitación en la cual, además de modificar el uso que debía tener el edificio, no se respeta su distribución original.



Ciudad Financiera del Banco de Santander

En el año 2004 comienzan a trasladarse a la sede corporativa los empleados del Banco de Santander, a la zona noroeste de la Madrid, en Boadilla del Monte. Bajo el título “Pensada para los empleados” (muy similar al del BBVA ‘Una ciudad pensada para las personas’), la Ciudad Financiera cuenta con escuela infantil, centro de formación, instalaciones deportivas (incluido un campo de golf) y zona comercial y de restauración.



Endesa

La sede social de Endesa, terminada en 2003, está situada en la zona noreste de la ciudad, cerca de la Feria de Madrid y el aeropuerto. Fue terminada en 2003, y por ella pasan diariamente unos 2500 trabajadores de media. Cuenta con numerosas certificaciones que garantizan mejoras a nivel de eficiencia energética y ambiental, y también con un aparcamiento de 1000 plazas. Alberga también la Fundación Endesa



Campus Repsol

El Campus Repsol está situado en la zona sur de la ciudad, un lugar no muy común para las grandes compañías. De hecho es el único campus corporativo que está incluido dentro de la M30, valor que viene reflejado en la presentación de su página web: “Desde Campus se puede acceder al entorno urbano que nos rodea. Por ejemplo, la estación de Atocha se encuentra a solo 15 minutos”. El campus sustituye desde 2012 a la anterior sede, situada en la Castellana (en la zona norte de la ciudad). Esta sede, para 4.000 empleados, cuenta con auditorio, zona ajardinada, servicios de restauración y gimnasio para los empleados.

4.4 Vistas de Madrid

A la hora de plantear los escenarios para estas *Vistas de Madrid*, quisiera centrarme en algunas de las principales características que definen los espacios creados en la ciudad neoliberal y en los que podemos observar la tensión entre el centro y la periferia.

En primer lugar, podemos hablar de la “especialización absoluta en monocultivos como el turismo y el abanico de usos vinculados al entretenimiento urbano” (Muñoz, 2010, p54). Es evidente el nuevo uso que dan en este sentido algunas de las grandes empresas a las antiguas sedes localizadas en el centro, como puede ser el caso del edificio Telefónica de la Gran Vía, reconvertido actualmente en tienda- exposición de sus productos, y también centro cultural ligado a la sede de la Fundación Telefónica. Un caso similar es el de la Fundación Mapfre en el edificio anexo de su antigua sede del Paseo Recoletos.

En la manzana que forman el triángulo de las calles Alcalá, Sevilla y la Carrera de San Jerónimo, justo al lado de la Puerta del Sol, y en pleno centro turístico de la ciudad encontramos un gran espacio reconvertido para el ocio. Los edificios, que entre otros albergaran las sedes del Banco Español de Crédito y del Central Hispano, han sido rehabilitados para dar lugar a espacios dedicados al *shopping* y a la restauración, incluyendo uno de los iconos que parece incluir toda gran ciudad, la tienda Apple. Por último, el Complejo AZCA (situado en la Castellana, entre el Estadio Santiago Bernabéu y los Nuevos Ministerios) que fue proyectado como el distrito financiero de Madrid, parece que se revitaliza en base a las grandes superficies, y en la página web de turismo del ayuntamiento viene definido como “*a mecca for shoppers*”.

Como segunda característica, podemos observar aquellas áreas en las que “la pérdida relativa o incluso absoluta de control sobre la ciudad por parte de las instancias de gobierno público” (Muñoz, 2010, p54). Las ciudades corporativas en si son, como hemos visto, una emulación de la ciudad tradicional, pero bajo un control privado. Pero en este apartado cabría señalar especialmente aquellos lugares en los que la normativa es adaptada y modificada en aras de fuertes inversiones privadas, que supuestamente deben revertir a posteriori sobre el conjunto de la sociedad. El Edificio España puede ser leído como uno de los lugares donde ha existido tensión entre los intereses públicos y los privados. La salida del proyecto del grupo de inversión Dalian Wanda provocó diferentes reacciones entre los diferentes grupos representados en el Ayuntamiento, reavivando el debate de los que pensaban que la normativa era más importante que la inversión, y los que

9) <https://www.esmadrid.com/en/shopping-azca> Azca: hit the shops after a day at work

anteponían ésta como motor económico. También en esta línea ha sido criticado el Centro Canalejas por beneficiarse de los cambios de catalogación de alguno de los edificios que lo forman. En concreto, las modificaciones introducidas en la Ley de Patrimonio Histórico han sido definida como ‘excesivamente economicistas’¹⁰ y acusadas de haberse realizado para favorecer un tipo de actuaciones inmobiliarias que benefician a determinados intereses privados pero suponen una pérdida de patrimonio para la ciudad. Tanto en Canalejas como en la tienda Apple, se crea una especie de decorado, en el que sólo se mantienen las fachadas originales de los edificios, mientras que el interior es completamente adaptado a las nuevas necesidades.

Todo ello afecta al paisaje urbano que se va formando. La *veduta*, dentro del género del paisaje, se distingue por ser una representación de un territorio no ficticio. Esto no quiere decir que deba ser una visión fiel de la realidad, sino más bien, una visión particular como veremos. Creo que es importante hablar de tres atributos que considero relevantes para esta serie fotográfica.

El primero es el de resaltar en la *veduta* el concepto de visión laica. Alain Roger (2007, p. 76-79) defiende que en la pintura occidental, la invención del paisaje viene caracterizado por la unión de dos elementos: la laicización de la naturaleza, y el uso de una perspectiva que ayuda ordenarla, a componerla en diferentes planos. Este modo de desplazar hacia el fondo los elementos naturales, creando diferentes planos, le permite perder su carácter sacro. Es importante por lo tanto esta visión laica de los elementos representados en la configuración de la pintura de paisaje, de la cual es heredera posteriormente la *veduta*:

Es más, ese orden de la escena, del espacio de la representación, sirvió no solo para hacer creíbles y verosímiles ciudades ideales o utópicas, sino que se proyectó sobre la imagen misma de la ciudad real, de Roma a Venecia, construyendo así el afortunadísimo género de la *veduta*, vistas de la ciudad y de sus arquitecturas a la vez pendientes de un afán progresivo de exactitud y precisión, en un proceso creciente de secularización del mundo y de la idea misma de ciudad que dejaba de ser figurada en sentido jerárquico, sagrado, ceremonial o monumental, para serlo en términos ciudadanos y laicos. (Rodríguez y Borobia, 2011, p19).

Esta visión es la que se ha querido mantener en la serie fotográfica de *Vistas de Madrid*. ‘Laica y ciudadana’ en el sentido de alejada de los elementos que configuran la visión oficial de la ciudad, de sus monumentos representativos, de su visión tópica, de su imagen corporativa. En las fotografías, las sedes de las empresas

10) José Marcos (2014)
El Constitucional anula
ocho artículos de la
Ley de Patrimonio
Histórico. https://elpais.com/ccaa/2014/07/24/madrid/14062-34856_630931.html

asumen ese papel de segundo plano, de fondo. En primer plano encontramos la naturaleza, las carreteras y autovías que cruzan por delante de ellas, mientras que los edificios quedan relegados al último plano. Esta voluntad por no mostrar las sedes de un modo institucional, en el que sean los elementos inequívocamente principales, es también una manera de mostrarlas desacralizadas, de eliminar su aura. Cuando Roger (2007) describe los paisajes de la Datar los define como ‘paisajes de-’ de decepción, de desecho... Al constatar la poca cantidad de paisajes ‘naturales’ que fotografiaron los comisionados señala:

Le pregunté su opinión a Lucien Chabason, entonces jefe del gabinete del Ministro de Medio Ambiente. Me respondió ‘Es el anti-cromo. Pero no hay lugar para sorprenderse cuando los artistas plantean algo tan fuerte. Es su papel. Están, como siempre, por delante de nosotros, anticipan nuestra experiencia’. Admito gustoso (...) que el arte ejerza esta función de anticipación (p. 122-123).

Estos anti-cromos de la Datar, como pueden ser también las postales alternativas de Francesco Jodice (1998), son *laicas* en el sentido de oposición al orden establecido, en oposición a la visión institucional o comercial de las zonas de nueva construcción en las ciudades. Por eso son anti, o alternativas, porque no representan lo esperado, y de ahí su importancia y capacidad de anticipación.

La segunda característica que debemos tener en cuenta es el lugar elegido a representar. En las primeras pinturas en las que el paisaje comienza a tener importancia, estos lugares son los *paisajes moralizantes* (Busch 2001, p. 18) en los que la naturaleza acompaña la escena bíblica, en lugares que no necesariamente identificados. Pero pronto comienzan a aparecer lo que consideramos propiamente pintura de paisaje, y entre esta, las escenas urbanas en la pintura holandesa, donde será habitual mostrar los diferentes usos de la ciudad. Por ejemplo, son habituales los paisajes invernales con patinadores, un retrato de los espacios del ocio (encontramos una analogía con las fotografías de Massimo Vitali o de Martin Parr retratando los momentos de ocio de la sociedad actual). Es el paisaje descriptivo holandés (Alpers, 1983) que alejado de la necesidad narrativa de la pintura italiana, supone una auténtica exploración del territorio. Heredero de este, nace lo que vamos a considerar propiamente las vistas de la ciudad, la veduta. Probablemente las venecianas sean las más recurrentes, y Canaletto uno de sus máximos exponentes a la hora de mostrar no solo la ciudad, sino también el ambiente y movimiento de la misma (Llorente, 2015, p. 362). Detrás del auge

del género se esconde una importante razón:

A principios del siglo XVIII (...) el estado de Venecia declinaba. Con la mayor parte de su imperio perdido, la ciudad se convirtió en el escenario de la floreciente industria turística. Numerosos acaudalados visitantes extranjeros desembarcaron en la laguna veneciana para admirar las incomparables vistas y participar en la aparentemente interminable sucesión de carnavales, regatas, festivales y ceremonias públicas, ayudando a perpetuar los siete teatros, doscientos cafés y restaurantes, y los numerosos casinos y burdeles que ofrecía la ciudad. Eran los viajeros del Grand Tour del norte de Europa, y no los venecianos quienes comparaban las pinturas de vistas de Canaletto para recordar la majestuosa y etérea belleza de la ciudad. (Bumford y Finaldi, 1998, p.7)

La traducción es mía, puede leerse la versión original en el pie de página.

El motivo pues por el que se pintaron estas vistas, o por qué el tema urbano tiene su momento de auge, está ligado de este modo al turismo en origen. La rica escuela italiana, y veneciana en particular, se nutre de la venta de sus cuadros a los participantes del Grand Tour, y en general a las clases pudientes del norte de Europa. Las regatas, la arquitectura de la ciudad, el Bucintoro... lugares y hechos para recordar de la ciudad. En las vistas que se presentan en la serie fotográfica de este capítulo, también encontramos edificios y localizaciones que pueden ser reconocidas por el ojo del visitante. Lugares que forman parte del Grand Tour del siglo XXI, pero que, en vez de representar el imaginario para el turista, han sido modificados por él. Es la adaptación del paisaje urbano a las necesidades del nuevo viajero lo que da forma a la veduta, y en ello radica su particularidad.

A veces sorprende también la elección del tema representado en la veduta, como puede ser el caso del pintor escocés Thomas Jones. Quizá el hecho de pintar en *plein air*, de manera opuesta a la del pintor de vistas que sobre bocetos tomados del lugar termina sus cuadros en el estudio, hace que sus motivos elegidos sean diferentes. Jones viaja a Nápoles, y pinta una serie de *vedute* en las que llaman la atención los lugares seleccionados como motivo: una tapia, un balcón... vistas que

By the beginning of the eighteenth century, however, the Venetian state was in decline. With most of his empire lost, the city became the stage for a burgeoning tourist industry. Large number of wealthy foreign visitors flocked to the Venetian lagoon to admire the incomparable views and participate in the seemingly endless succession of carnivals, regattas, festivals and public ceremonies, and to patronise the seven theatres, two hundred cafés and restaurants, and the numerous casinos and brothels that the city had to offer. It was the Grand Tourists from northern Europe, rather than the Venetians who acquired Canaletto's view paintings to remind them of the majestic and ethereal beauty of the city.

reflejan el ambiente urbano, pero claramente alejadas de dónde sucede la acción de la ciudad o de la monumentalidad reconocible para el viajero. Esta elección del punto de vista, del lugar desde donde se mira y hacia donde se mira, es por lo tanto también parte de la ejecución personal que se hace de la veduta. Como ya hemos dicho, el interés por Canaletto se incrementa al comprobarse que las vistas de Venecia no son fieles reflejos de la ciudad, sino interpretaciones (Corboz, 1974). Así es que, por último, en cuanto a características de las *vedute*, habría que hablar de la aportación que hace el autor del elemento representado, de la visión personal del lugar. Además, en el caso de la investigación basada en la práctica, este elemento es un elemento importante. Como hemos hablado en el capítulo relativo a la investigación, en el trabajo fotográfico que surja de este proyecto la mirada inédita que nos permita ampliar la lectura del territorio es una de las claves que hará que sea relevante en su labor de investigación.

El libro que presenta la serie ‘American nights’ de Paul Graham, comienza con una serie de fotos sobreexpuestas, de zonas suburbanas degradadas. A pesar de que las fotos son prácticamente blancas al estar ‘quemadas’, si esforzamos un poco la vista podemos observar claramente elementos identificativos: coches, descampados, paradas de autobús, y en el centro de la imagen siempre un transeúnte de color que vaga por el escenario. Intercaladas, encontramos otras, esta vez perfectamente expuestas, de los suburbios para blancos, con cielos de azul perfecto y asfalto impoluto, vacías de gente. Hacia final del libro comienzan a aparecer otras, que de manera opuesta, están subexpuestas, mostrando un oscuro *downtown* de ciudad americana. Las personas que vamos encontrando representan un segmento de la sociedad invisibilizado. Aunque las fotografías han sido mostradas en ocasiones de manera aislada, la visión de la serie completa y en el orden previsto aporta mucha información sobre el proyecto. Por lo tanto, es un valor que la fotografía puede aportar a la visión clásica de la veduta: el hecho de trabajar en series. Aunque las imágenes puedan funcionar de manera individual, es también importante el hecho de que se pueda hacer una lectura lineal de ellas.

En *Vistas de Madrid* hay dos tipos de formato de imágenes, las verticales y las horizontales. Las primeras se corresponden a la ciudad densa, que encontramos en la parte central de Madrid, y que muestran el nuevo modelo de ciudad que va surgiendo. Por oposición, encontramos las imágenes horizontales, donde el modelo urbano se hace disperso, y que están formadas por las ciudades corporativas de la periferia. La serie se presenta como un viaje que comienza en la zona centro, y en el que poco a poco van a intercalarse fotografías de zonas más alejadas, hasta

que llegamos a un punto en el que solo se muestran las nuevas áreas de expansión.

4.5 La *veduta* construida

Las *vistas de Madrid* nos permiten por lo tanto extraer una serie de conclusiones:

Dentro de la expansión territorial de la ciudad de Madrid, las grandes empresas tienen un papel fundamental, no solo a la hora de ejercer poder como agentes de presión, sino también con la elección de la ubicación y formato de sus sedes. En los últimos años observamos como en Madrid las empresas más importantes tienden a desplazarse desde el centro hacia la periferia. El hecho de construir las nuevas ciudades corporativas en las afueras hace que la relación de éstas con la ciudad cambie con respecto a la que tenían las antiguas sedes del centro.

La competencia entre ciudades por la atracción del capital hace que los barrios céntricos se centren en ofrecer un tipo de servicios no tanto pensados para los habitantes sino más bien para el visitante, fomentando un tipo de gestión de la ciudad en la que priman los intereses economicistas, lo que supone una nueva manera de configurar la ciudad.

La *veduta* es un género plenamente actual, que continúa ejerciendo su capacidad para analizar y narrar la vida y uso de las ciudades. Permite hacer una lectura independiente, focalizada e interpretativa de la ciudad.

A diferencia de las vistas venecianas, en las que se trataba de mostrar aspectos de la ciudad en los que el visitante pudiese reconocer su experiencia, estas nuevas son las *vistas anticipadas*, en las que se muestra la transformación de la ciudad que intenta adecuarse a las necesidades y expectativas del potencial turista-cliente en aras de hacerla más competitiva.

En este anexo se detalla la información consultada para confeccionar las fichas de las localizaciones

Azca

Delgado, C. (24 noviembre 2014). El Corte Inglés compra un solar en la Castellana de Madrid por 136 millones. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://economia.elpais.com/economia/2014/11/24/actualidad/1416846414_489902.html

Salvatierra, J. (7 abril 2017). Zara abre en Madrid su tienda más grande del mundo. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://economia.elpais.com/economia/2017/04/06/actualidad/1491489624_834856.html

Edificio Telefónica Ríos Rosas 26

García Algarra, F.J. (2011). De Gran Vía al Distrito C. El patrimonio arquitectónico de Telefónica. Tesis Doctoral:UNED

De Luis-Orueta, F. (21 enero 2014). Telefónica vende por 111 millones un edificio de Madrid que será convertido en pisos de lujo. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://economia.elpais.com/economia/2004/01/21/actualidad/1074673978_850215.html

Antigua sede de Caja Madrid y Altadis en Eloy Gonzalo 10

Hernanz, C (17 julio 2014). GMP se hace con otra ‘perla’ inmobiliaria: la antigua sede de Caja Madrid y Altadis. *El Confidencial*. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.elconfidencial.com/empresas/2014-07-17/gmp-se-hace-con-otra-perla-inmobiliaria-la-antigua-sede-de-caja-madrid-y-altadis_163486/>

Oficinas centrales Madrid (sin fecha). *Altadis*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.altadis.com/centros-de-trabajo-madrid.php>

Distrito Telefónica

Elizalde, I. (20 noviembre 2009). Un mini Corte Inglés en la Ciudad Telefónica. *Expansión*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.expansion.com/2009/11/20/empresas/1258672300.html>

Distrito C. Telefónica Sede Central. (sin fecha). [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.rafaeldelahoz.com/es/project-plus-headquarters-03.html>

Edificio Telefónica Gran Vía

EFE. (11 julio 2008). Telefónica abre su tienda emblemática y comienza a vender el iPhone. *Público*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.publico.es/actualidad/telefonica-abre-tienda-emblematica-y.html>

García Algarra, F.J. (2011). De Gran Vía al Distrito C. El patrimonio arquitectónico de Telefónica. Tesis Doctoral:UNED

Burgueño, M.J. (7 mayo 2012). El edificio de Gran Vía de Telefónica abre sus puertas a la cultura del siglo XXI. *Revista de Arte*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.revistadearte.com/2012/05/07/el-edificio-de-gran-via-de-telefonica-abre-sus-puertas-a-la-cultura-del-siglo-xxi/>

García Gallo, B. (6 octubre 2015). Carmena da luz verde a Canalejas tras rebajar su impacto visual. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2015/10/06/madrid/1444158616_233209.html

Centro Canalejas Madrid. España. (sin fecha). [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.ohl desarrollos.com/centro-canalejas-madrid/centro-canalejas-madrid-espanna/>

Flagship Store Madrid. Un espacio donde puedes vivir la tecnología como una experiencia única. (sin fecha). [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://flagshipstore.telefonica.es/epages/3591595.mobile?ClassicView=1>

Centro Canalejas

González Vejo, S. (20 julio 2013). Arquitectos contra Canalejas. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2013/07/20/madrid/1374331663_918313.html

De Cózar, A. (25 marzo 2013). Guerra contra el ‘fachadismo’ en Madrid. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2013/03/23/madrid/1364067079_171626.html

Marcos, J. (25 julio 2014). El Constitucional anula ocho artículos de la Ley de Patrimonio Histórico. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2014/07/24/madrid/1406234856_630931.html

Edificio España

García Gallo, B. (13 octubre 2015). Patrimonio prohíbe a Wanda derruir el edificio España. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2015/10/12/madrid/1444676319_299008.html

Costantini, L. (1 junio 2017). Baraka compra a Wanda el Edificio España y lo vende al grupo Riu el mismo día. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2017/06/01/madrid/1496314209_776528.html

Silva, R. (5 junio 2017). Proyecto de Riu para el Edificio España. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/elpais/2017/06/05/media/1496682849_026456.html

Nueva sede Banco Popular

Domingo, M.R. (24 septiembre 2014). La futura ciudad del Banco Popular tendrá un centro comercial junto a la A-2. *ABC*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.abc.es/madrid/20140924/abcp-junto-futura-ciudad-banco-20140922.html>

De Barrón, I. y Pérez, C. (7 junio 2017). El Santander compra el Banco Popular por un euro ante su inviabilidad. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://economia.elpais.com/economia/2017/06/07/actualidad/1496815101_806944.html

Arroyo, R. (10 junio 2017). La futura sede de Popular se queda sin inquilino. *Expansión*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.expansion.com/empresas/inmobiliario/2017/06/10/593cob7ce5fdea271d8b4595.html>

Ciudad BBVA

Una ciudad pensada para las personas. (2 diciembre 2015). [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <https://www.bbva.com/es/una-ciudad-pensada-para-las-personas/>

Nueva sede del BBVA: inteligente, emblemática, sostenible e innovadora. (14 diciembre 2015). [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <https://www.acciona.com/es/salaprensa/a-fondo/2015/diciembre/nueva-sede-bbva-inteligente-emblematica-sostenible-innovadora/>>

Edificio EFE Espronceda 14

El País. (30 marzo 2016). Un fondo compra a BBVA la antigua sede de la agencia EFE. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://economia.elpais.com/economia/2016/03/30/vivienda/1459347592_894556.html

Tienda Apple

García Gallo, B (13 abril 2013). Un traje a medida para Apple. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2013/04/13/madrid/1365872908_908094.html?rel=mas

De Cózar, A y Marcos, J (13 abril 2013). La ciudad descatalogada. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2013/04/13/madrid/1365878278_225111.html

Álvarez, C (21 junio 2014). Apple abre su puerta en Sol. *El País*. Acceso 19 agosto 2017, en https://elpais.com/ccaa/2014/06/21/album/1403360252_250131.html#1403360252_250131_1403362360

Ciudad Financiera del Banco de Santander

EP (6 marzo 2004). El Santander iniciará el día 15 su traslado a la Ciudad Financiera. [PDF]. ABC. Acceso 19 agosto 2017, en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2004/03/06/086.html>

Torquemada, B (7 mayo 2012). Bienvenidos a la ciudad de Botín. ABC. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.abc.es/20120508/sociedad/abci-bienvenidos-ciudad-botin-santander-201205071935.html>

Pensada para los empleados. (Sin fecha). [En línea]. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.santander.com/csgs/Satellite/CFWCSancomQP01/es_ES/Corporativo/Acerca-del-Grupo/Sede-corporativa/Pensada-para-los-empleados.html

Endesa

García-Abril, A (24 febrero 2005). Endesa estrena sede en Madrid. *El Cultural*. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.elcultural.com/revista/arte/Endesa-estrena-sede-en-Madrid/11439>

La sede social de Endesa recibe el distintivo de edificio sostenible de Madrid. (28 junio 2016). [En línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <https://www.endesa.com/es/prensa/news/d201606-la-sede-social-de-endesa-recibe-el-distintivo-de-edificio-sostenible-de-madrid.html>>

Campus Repsol

Campus Repsol. (Sin fecha). [En línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <https://www.repsol.es/es/conocenos/donde-trabajamos/campus-repsol-espacio-abierto-y-referente-arquitectonico/index.cshtml>

Sede Campus Repsol . (Sin fecha). [En línea]. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.sacyr.com/es_es/soluciones-de-negocio/sede-campus-repsol.aspx

CAPÍTULO 5
**Caprichos,
viaje al Ensanche Sur**

El ayuntamiento de Alcorcón, una de las ciudades periféricas del suroeste de Madrid, concibió el Ensanche Sur con la idea de levantar 8.000 viviendas en un nuevo barrio, cuya construcción estaba vinculada económicamente al CREAA, para satisfacer unas expectativas de crecimiento que no han llegado a concretarse. La crisis financiera global iniciada en 2008 ralentizó el sector, a lo que se sumó el hecho de que la mayoría de los municipios de la región utilizaran estrategias similares de expansión urbana, provocando una saturación del mercado inmobiliario.

El barrio, construido bajo criterios bioclimáticos, ha comenzado a recibir habitantes. Pero el modelo con la que fue planificado hace que las aceras aparezcan despobladas, siendo al automóvil el protagonista de los desplazamientos, necesarios en un barrio que prácticamente está concebido para uso residencial. El capricho es un género que surge de una mezcla entre lo real y la ficción. Partiendo de este tipo de representación, los *caprichos del Ensanche Sur* configuran un callejero construido a partir de las fachadas tapiadas de los locales a pie de calle, mostrando el paisaje urbano surgido.

palabras clave: capricho, paisaje urbano, movilidad, sostenibilidad.

5.1 El nuevo ensanche

El Ensanche Sur nace como una iniciativa municipal gestionada por la Empresa Municipal de Gestión Inmobiliaria de Alcorcón (EMGIASA) con la idea de promover un nuevo ensanche con un parque de 8.000 viviendas protegidas de nueva construcción. La subasta de viviendas comenzó en 2009, momento a partir del cual empieza a ser habitado este nuevo barrio. En 2014 se había hecho entrega de 5.781 viviendas, pero EMGIASA pasa por graves dificultades económicas debido a la deuda que arrastra. Las causas de insolvencia principales que se señalan según el Plan de Viabilidad de la propia entidad (2014, p. 21-23) son que se construyeron miles de plazas de aparcamiento no vinculadas a viviendas por todo el municipio sin existir una demanda real, y la construcción del CREAA, un complejo de 66.000 m² para las artes escénicas actualmente sin finalizar. La relación entre el Ensanche Sur y el CREAA se debe a que la construcción del primero debía servir para financiar el centro artístico, el cual estuvo siempre rodeado de polémica. Tras el cambio de gobierno municipal en 2011, David Pérez, alcalde entrante declaró: “Es el mausoleo de Cascallana y está hecho para su capricho, pero nosotros no le llamaremos CREAA y le buscaremos un nuevo uso y una viabilidad”¹, en referencia a Enrique Cascallana, anterior alcalde de la ciudad, e impulsor del proyecto del centro de las artes. Desde la oposición, Natalia de Andrés critica: “El capricho de David Pérez por aniquilar el CREAA supondrá a los alcorconeros un coste de cinco millones de euros y tirar a la basura otros 94 millones de euros ya invertidos en este proyecto destinado a la cultura y al empleo”².

El barrio ha sido calificado como ejemplo de sostenibilidad, obtuvo un premio del Instituto para la Diversificación y Ahorro de la Energía (IDAE) por las mejoras en aspectos de eficiencia energética que incluía³. Pero a pesar de ello, todo parece ser pensado para moverse en coche. Los locales están situados en las avenidas que delimitan las supermanzanas, alejados de las zonas de carril bici. Supermercado y centro deportivo con amplio aparcamiento. Restaurante de comida rápida con *drive thru*. Gran avenida de seis carriles que atraviesa el barrio. Además, el hecho de que se trate de un barrio de uso exclusivamente residencial hace que sus habitantes deban desplazarse obligatoriamente a diario para acudir a sus trabajos.

A las ideas planteadas hace ya más de medio siglo, en los que los beneficios de conceder mayor protagonismo a la tienda a pie de calle y a los peatones en detrimento de los automóviles en las ciudades aportan seguridad a los barrios (Jacobs, 2011), se suman sobre todo los informes sobre la contaminación ambiental. En el informe publicado por la Organización de la Naciones Unidas - Hábitat (2011) se

1) Europa Press (2011) “David Pérez (PP) anuncia que cambiará el nombre al CREAA y lo define como “mausoleo” de Cascallana” [en línea]. *Europa Press* [Fecha de consulta 6/7/2017]. <<http://www.europapress.es/madrid/noticia-david-perez-pp-anuncia-cambiara-nombre-creaa-define-mausoleo-cascallana-20110509234133.html>>

2) Barroso, F. J. (2012) “Adiós al macrocentro de Alcorcón” [en línea]. *El País*. [Fecha de consulta 6/7/2017]. <https://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/15/madrid/1337115751_797297.html>

3) http://www.idae.es/uploads/documentos/documentos_boletin38_5513f738.pdf

4) El Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) es el máximo organismo internacional científico que estudia el cambio climático. <http://www.ipcc.ch>

señala que “las emisiones de GEI (gases de efecto invernadero) procedentes de edificios comerciales y residenciales están estrechamente relacionadas con las emisiones generadas por el uso de la electricidad, la calefacción y la refrigeración de locales. Cuando se combinan, el IPCC⁴ estima que las emisiones mundiales de los edificios comerciales y residenciales representan un 8 por ciento de las emisiones globales de GEI” (p 25), mientras que “El transporte genera en torno a un 13 por ciento de las emisiones de GEI en el mundo” (p 24) destacando que “La proporción de trayectos realizados por el transporte privado en comparación con el público, representa un factor importante en las emisiones de GEI desde una zona urbana” (p 24). Aunque, como bien es señalado en el informe, estos datos son a nivel global, y por lo tanto difícilmente aplicables a una zona geográfica concreta, si que deberían darnos algunas indicaciones de aspectos a tener en cuenta, y por lo tanto, tenidas en cuenta a la hora de plantear un urbanismo que no sólo considere el gasto energético de las viviendas, sino que además, invite a un uso limitado del automóvil.

Cabría preguntarse si las ampliaciones del territorio urbanizado deben considerarse como sostenibles, o si sería mejor opción la remodelación del parque de viviendas existentes. Según datos del Instituto Nacional de Estadística, de los ocho municipios de la zona sur / suroeste (Alcorcón, Boadilla del Monte, Fuenlabrada, Getafe, Leganés, Móstoles, Parla y Villaviciosa de Odón) todos los municipios mantienen una leve tendencia alcista, estancada espacialmente desde el año

Según el ‘Plan de movilidad urbana sostenible del municipio de Alcorcón’ (2015, p 167) “La supermanzana es una forma de organización urbana que intenta solucionar los principales problemas relacionados con la movilidad, mejorando la disponibilidad y calidad del espacio público para el peatón.

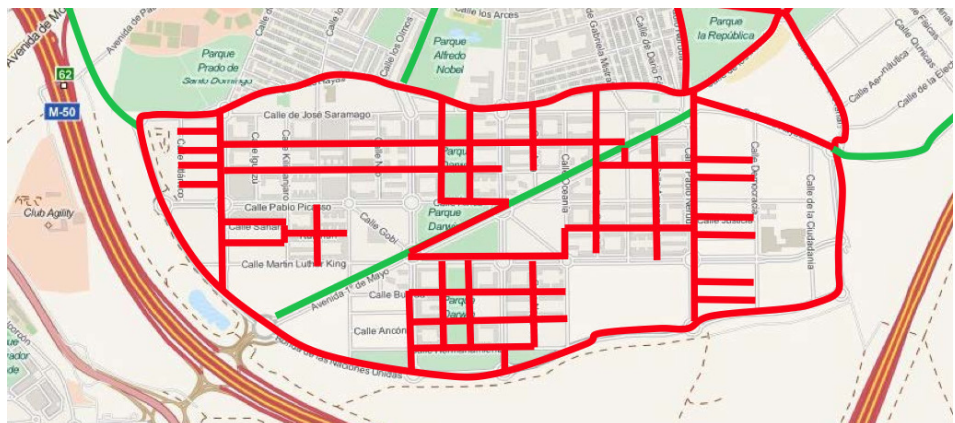
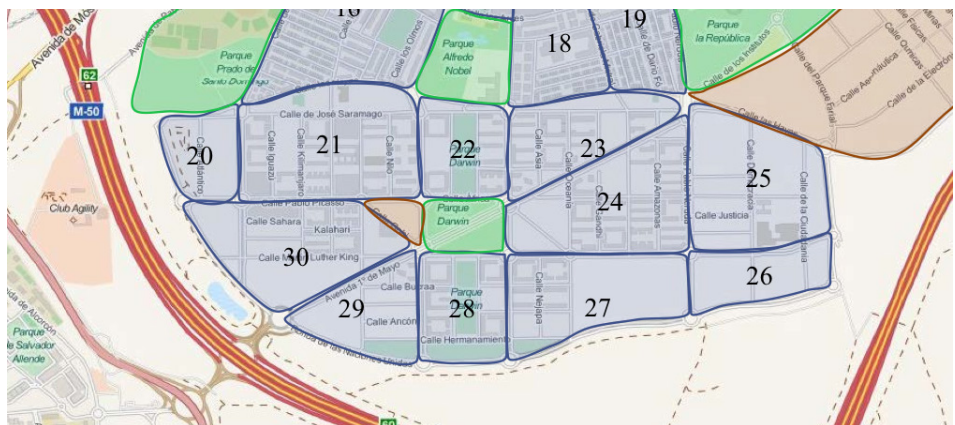
En relación con la movilidad motorizada, este modelo urbanístico tiene como objetivo crear una red de viarios básicos rápidos urbanos, por donde circula el vehículo de paso y el transporte público de superficie (autobús, taxi...), ocupando cada modo de transporte su propio espacio. Esta red de viarios básicos rodea varias manzanas del tejido urbano, y de ahí la denominación de “supermanzanas”. Por los viarios interiores a las supermanzanas

circulan los demás usuarios del espacio público: peatones, bicicletas, servicios municipales, transporte de distribución, emergencias y vehículos de residentes. Dentro de estas calles, la velocidad del vehículo debe adaptarse a la del peatón, puesto que son los que tendrán prioridad de paso”.

[mapa superior] Distribución de las supermanzanas. Fuente: Plan de movilidad urbana sostenible del municipio de Alcorcón (2015).

[mapa centro] Calles con carril bici. Fuente: Plan de movilidad urbana sostenible del municipio de Alcorcón (2015).

[mapa inferior] Situación de los locales comerciales. Fuente: Elaboración propia.





[42] Canaletto, **1740**
Capricho con un carro que pasa por un puente

[43] England, **1859**
Niagara Suspension Bridge

Para Badger (2005, p.23), la imagen de England consigue reunir casi todos los temas preferidos por la fotografía del XIX:

un grupo de gente, un paisaje, una obra de ingeniería y un medio de transporte. Sólo falta el monumento, que si encontramos en el capricho de Canaletto.

La fotografía, sin necesidad de recurrir al collage, comparte con el capricho la idea de conseguir agrupar para una imagen elementos que, aunque reales, no suelen coincidir en el mismo lugar y en el mismo momento, como la composición de England.

2005, a excepción de Parla que si aumenta su población en casi un 30 %. En este periodo, el aumento de la población en Alcorcón ha sido de 162.524 habitantes en 2005, a 167.354 en 2016⁵. Teniendo en cuenta estos datos, no parece que haya un aumento de la presión demográfica que justifique un crecimiento del parque de viviendas. Además, desde que comienzan a entregarse las viviendas del ensanche en 2009 (en ese momento la población era de 167.967) vemos como el número de habitantes del municipio se ha estancado. Por lo que, si ha aumentado en el ensanche, ha sido en detrimento de otros barrios de Alcorcón. En realidad, este no fue un problema que sucediese en Alcorcón únicamente, sino más bien que muchos municipios hicieron planteamientos similares de previsiones de crecimiento, lo que hizo que en su conjunto fuesen imposibles de cumplir.

5) Los datos pueden consultarse online: <http://www.ine.es>

El paisaje urbano que se ha impuesto sorprende al posible visitante del ensanche. La mayoría de las aceras muestran los muros y verjas de las viviendas de las manzanas cerradas, con puertas de acceso infranqueables para el viandante. Los pocos locales a pie de calle que se encuentran, se muestran mayormente tapiados, esperando un uso por determinar. En la página de EMGIASA se ofertan casi un centenar de locales “al 80% del valor inicial. Sin subastas”⁶. Tan sólo un cuarto de estos tiene actividad en 2017, quizá los tiempos en urbanismo necesiten de plazos más largos. La trama que construyen estas calles debería ser el origen y la huella del espacio habitado, pero también del encuentro y de la comunicación (Llorente, 2015, p. 32) que permite dotar a una ciudad de plena razón de ser. Mientras tanto, estos locales tapiados son sólo un símbolo de lo alejadas que resultan estas aceras de los peatones que deberían transitarlas. Recuerdan al escenario planteado por Sudjic (1992) hace ya más de dos décadas: “este nuevo modelo de ciudad no es una acumulación de calles y plazas que pueden ser comprendidas por el peatón, sino que más bien muestran su forma desde el aire, el coche o el tren” (p. 327).

6) La información se encuentra en la página web de EMGIASA: http://www.emgiasa.es/index.php?option=com_content&view=article&id=265:ventadirectalocal&catid=7:avisos-urgentes&Itemid=58

5.2 Caprichos del ensanche

El capricho nace como género pictórico para dar forma a una ciudad imaginada, cuyo nombre nos advierte de que nos encontramos ante una ficción. Se trata de una recolección de elementos que pueden ser existentes o imaginarios, en una agrupación que no se corresponde con la realidad. De hecho, algunos de los reconocidos pintores de caprichos como Panini, iniciaron sus carreras artísticas

La traducción es mía, puede leerse la versión original en el pie de página.

This new species of city is not an accretion of streets and squares that can be comprehended by the pedestrian, but instead manifests its shape from the air, the car or the mass transit railway.

como escenógrafos en teatro (Arnaldo, 2004, p.174), y por lo tanto con grandes habilidades para construir decorados. Estos caprichos del Ensanche Sur comparten con la definición del género pictórico el hecho de combinar de manera aleatoria elementos arquitectónicos que muestran sólo una parte de la ciudad, aquella considerada más monumental. Por lo tanto el capricho posee la capacidad de poder resaltar, en una composición específica, las partes que deseamos destacar de un determinado paisaje urbano. Tras fotografiar todos los locales del barrio, la serie se recompone de fragmentos, en la que son eliminados los espacios que quedan entre ellos. Portales, muros, verjas, puertas de garajes... carecen de importancia en estas prácticamente deshabitadas vistas urbanas. Sobre *Capricho con la columna de Trajano, Coliseo, Gálata moribundo, arco de Constantino, pirámide de Cayo Cestio y templo de Cástor y Pólux* escribe Rodríguez (Rodríguez y Borobia, 2011): “el fuerte atractivo de esta serie de pinturas de arquitecturas y pinturas urbanas de Panini reside también en la confrontación entre la verosimilitud y la precisión casi arqueológica de cada edificio o escultura representados con el agrupamiento arbitrario de los mismos, irreal, pero poderosamente romano” (p. 356). El paisaje que surge en estos caprichos ha sido compuesto siguiendo un recorrido de las calles del Ensanche, en el que se han resaltado los locales que están en uso, una minoría con respecto a los tapiados. Si en el capricho original “la pintura actúa como un museo imaginario, o como un tratado de arquitectura que nos ayudará a conocer y utilizar los elementos del arte antiguo” (Fernández, 2011, p. 31) esta serie fotográfica muestra el un paisaje urbano actual, en construcción, que presenta una cierta desolación fruto de una planificación urbana que más que promover el lugar de encuentro, se repliega en los espacios privados.

Caprichos EnsancheSur

El paisaje del Ensanche Sur produce una extraña sensación al posible visitante. Por un lado se trata de un barrio de construcción reciente en el que se intuye actividad tras los muros y verjas de las manzanas cerradas, pero las calles apenas están concurridas, y casi diez años después de que se adjudicaran las primeras viviendas la mayoría de sus locales

permanecen tapiados.

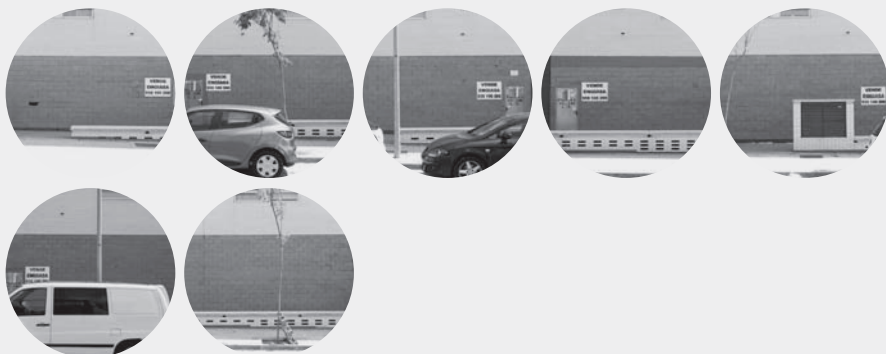
La idea que permanece latente en esta serie es similar al tradicional género del capricho: se eliminan los elementos urbanos que resulten irrelevantes y se agrupan en una disposición ficticia aquellos que se desea resaltar como resumen del espíritu de la ciudad.



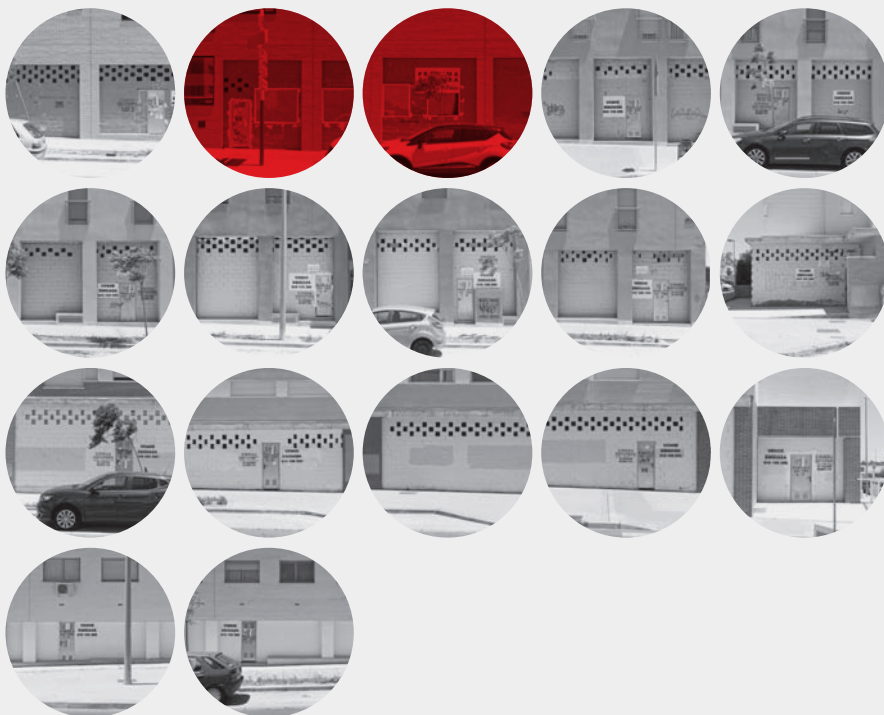
Calle Alfredo Nobel



Calle José Saramago



Calle 8 de Octubre



Calle del Mestizaje



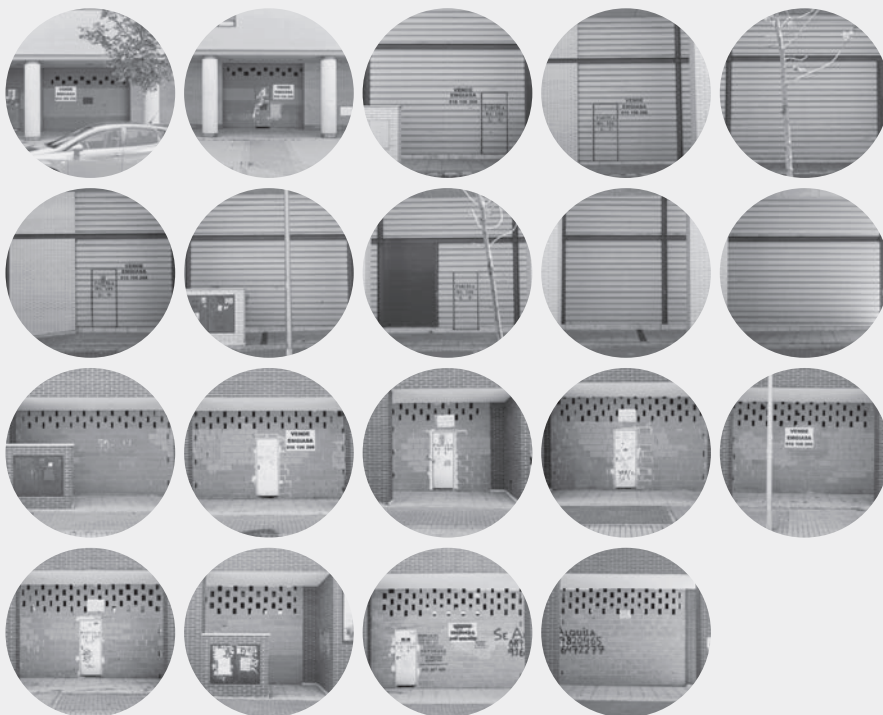
Calle Pablo Picasso



Calle Pablo Picasso



Calle Martin Luther King



Calle Martin Luther King

Como conclusiones generales del proyecto, y haciendo un repaso de lo que en el capítulo segundo hemos considerado que debería ser la investigación basada en la práctica en el campo de la fotografía de paisaje urbano, podemos hacer las siguientes consideraciones:

La investigación nos ayuda a hacer nuevas lecturas del paisaje urbano, y esta nueva lectura puede ser una vía para ampliar nuestro conocimiento del entorno. Permite comprender cuáles son los factores que modelan el territorio, y la repercusión que conlleva para sus habitantes. Al ser una investigación basada en la práctica, la aportación principal es un conjunto de series fotográficas, que además de documentar un periodo o unos sucesos, muestran una visión que permite una mejor comprensión de un conflicto a través de su paisaje: las decisiones y acciones tomadas en relación con cómo debe desarrollarse Madrid afectan de manera directa no solo a los más de seis millones de personas que viven en su región metropolitana, sino también a los que la visitan.

Mostrar, explorar, ampliar la representación del territorio son competencias estrechamente ligadas al mundo del arte. Cuestionarse las alteraciones que sufre nuestro entorno, y el modo de representarlas es parte del trabajo a realizar. Conseguir imágenes que ayuden a dinamizar el debate en torno al paisaje, o que

aporten una reflexión sobre él debe ser considerado como una de sus funciones. En este proyecto, la investigación es una herramienta que sirve para ampliar la visión del territorio.

Las series que se presentan en este proyecto de investigación son en cierta medida, la radiografía de una realidad hiriente, que intenta comprender aspectos dolorosos de nuestro entorno y que muestra estos lugares como la huella de un conflicto oculto, planteado por Steyerl en su lectura de la estética de la resistencia. Esta realidad supone una clara transformación del territorio, que nos permite ver de que manera las decisiones tomadas alteran y construyen un nuevo paisaje, que se puede constatar observando lo sucedido a lo largo de las últimas décadas. Las imágenes de satélite que nos ofrece Google Earth, con estas muestras tomadas cada cinco años, permite hacer un recorrido por los lugares a lo largo de los últimos 25 años y comprobar como el resultado de las decisiones tomadas es la modificación y construcción de un nuevo paisaje que nace bajo los parámetros descritos. En el caso de los lugares de las Ruinas podemos ver cómo en estas localizaciones se acelera especialmente la transformación en la década comprendida entre los años 1997 y 2007.

Estadio Olímpico de Madrid y Centro Acuático



1992



1997



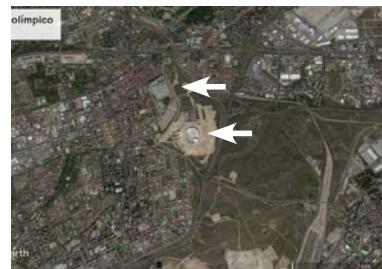
2002



2007



2012



2017

Parque Warner Madrid



1992



1997



2003



2007



2012



2017

Centro de Creación de las Artes de Alcorcón (CREAA)



1992



1997



2002



2007



2012



2017

Ciudad Valdeluz



1992



1997



2002



2005



2012



2016

Autopista MP-203



1992



1997



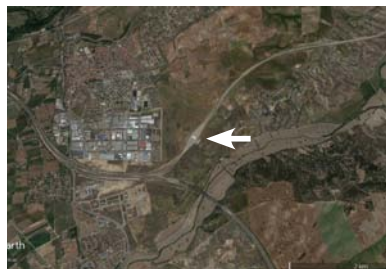
2002



2007



2012



2017

Ciudad de la Justicia



1992



1997



2002



2007



2012



2017

Aeropuerto de Ciudad Real



1992



1997



2002



2007



2012



2017

También es especialmente importante la transformación en este periodo en las ubicaciones de las sedes corporativas en la zona periférica de la ciudad de las serie de las Vistas. En este caso podemos apreciar especialmente la transformación de las zonas de la ciudad del BBVA, y el Distrito Telefónica, con la construcción de barrios residenciales en su entorno.

Por último en las fotos que muestran la zona sureste de la ciudad, donde se encuentra el Ensanche Sur, podemos apreciar como el crecimiento de la ciudad no sólo afecta Alcorcón, sino también al resto de municipio circundantes, siendo este uno de los motivos del colapso.

Mostrar estas fotos como líneas temporales es una buena ayuda a la hora de poder revisar la validez del trabajo. Del mismo modo sería interesante poder visitar los lugares fotografiados dentro de un par de décadas par comprobar la evolución de los paisajes. De las fotos de la primera serie, *Ruinas*, ya han pasado cinco años y considero que la lectura sigue siendo plenamente válida. En las versiones previas incluí como localización la urbanización que construyó en Seseña Francisco Hernando, el Pocero. Finalmente he decidido retirarla por dos

Distrito Telefónica



1992



1997



2002



2007



2012



2017

Banco Popular



1992



1997



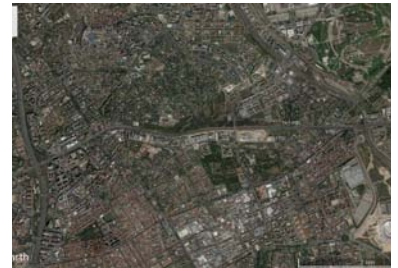
2002



2007



2012



2017

Ciudad BBVA



1992



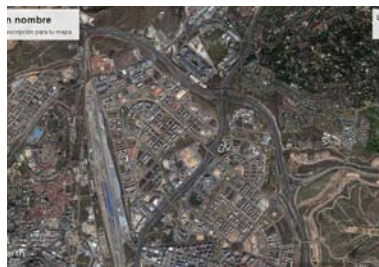
1997



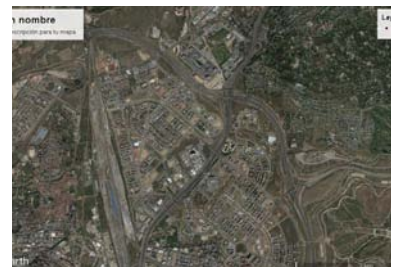
2002



2007



2012



2017

Ciudad Financiera del Banco Santander



1992



1997



2002



2007



2012



2017

Endesa



1992



1997



2002



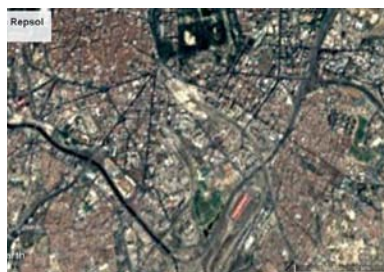
2007



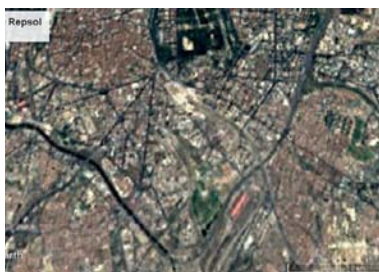
2012



2017



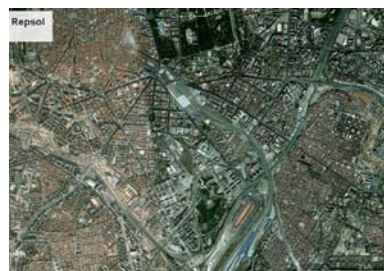
1992



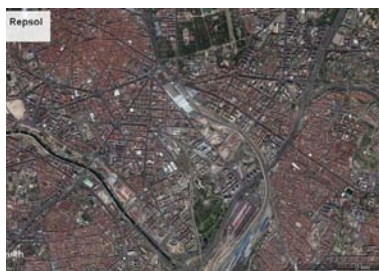
1997



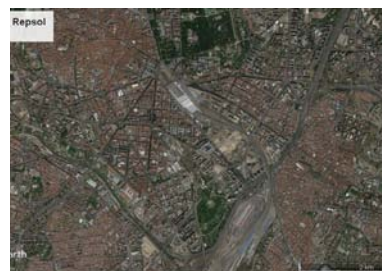
2002



2007



2012

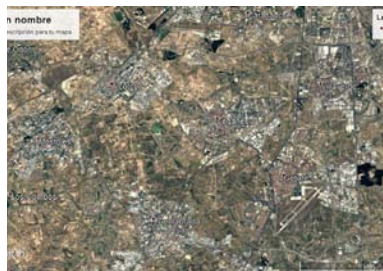


2017

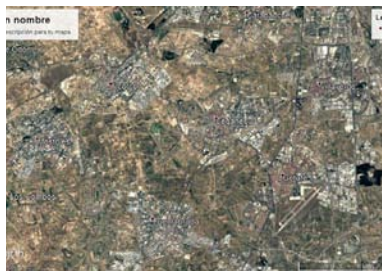
motivos. El primero es que pienso que en esta serie la responsabilidad de las construcciones recae más sobre el poder público que sobre la iniciativa privada, por lo que decidí dejar sólo los proyectos en los que había intervención municipal o regional o estatal. Seseña es precisamente lo contrario: carece de control alguno por parte del estado. El segundo motivo es que, efectivamente, se ha ido poblando. A pesar de no contar con algunos servicios básicos, como pueden ser buenas comunicaciones con Madrid, un acceso desde la autopista, o ambulatorio, según las estadísticas del INE su población ha pasado de 12.097 personas empadronadas en 2007 a 22.027 en 2016. Creo que cabría preguntarse por qué alguien prefiere mudarse a un barrio donde algunos servicios básicos son tan precarios, pero creo que sería motivo para ampliar en otra investigación.

El presentar cada una de ellas bajo la denominación de *Ruinas, Vistas y Caprichos* supone una idea de composición frente a las características del lugar que se representa. La elección de estas localizaciones no es fortuita o meramente estética, sino que responde al proceso de investigación. Las fotografías resultantes se

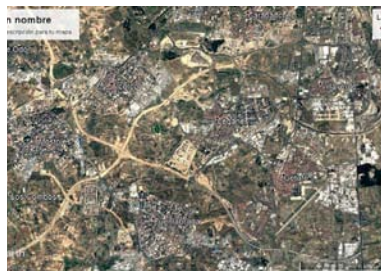
Ensanche Sur de Alcorcón



1992



1997



2002



2007



2012



2016

plantean como parte de los elementos que ayudan a comprender y visibilizar dicho conflicto. Corresponden a la mirada que realizo como autor de la serie, pero hablan de problemas comunes que suceden en nuestro entorno, que han sido documentados durante el proceso, y en el que se han utilizado diferentes métodos de investigación que sirven para conseguir una visión objetiva de los temas tratados.

Basarse en los resultados o conclusiones de los trabajos realizados previamente por otros autores es necesario en la investigación. Por ello deben tenerse en cuenta las aportaciones que se han hecho desde otras disciplinas en la exploración del paisaje urbano, pero sobre todo debe tenerse en cuenta las diferentes lecturas que se han realizado desde el mundo del arte. La representación del paisaje urbano cuenta con una larga tradición que comienza con la pintura. La fotografía, desde su nacimiento, se suma a ésta y realiza aportaciones al campo de estudio. En este sentido me gustaría resaltar la labor que se ha realizado a la hora de crear un índice de las imágenes utilizadas para este trabajo y por referenciarlas correctamente,

lo cual es una manera también de concederles la importancia que poseen.

Me gustaría señalar que este trabajo ha sido publicado y mostrado parcialmente. Un resumen del capítulo segundo sobre investigación basada en la práctica en la fotografía de paisaje urbano forma parte de las actas¹ del Congreso internacional ‘Inter: Fotografía y Arquitectura’ que se celebró en el Museo de Navarra en 2016;

Por su parte, el trabajo realizado en *Ruinas* dio pie a un libro publicado por la Universidad Complutense de Madrid en 2014². Las fotografías de esta serie fueron publicadas en el número 399 de la revista *L’Architecture d’aujourd’hui*, y fueron presentadas en el simposio *The City That Never Was, Urbanization after the Bubble*, organizado por Christopher Marcinkoski y Javier Arpa, en cooperación con *The Architectural League of New York*, celebrado en Nueva York en febrero de 2013³. Las fotografías también aparecen en el libro de Christopher Marcinkoski *The City That Never Was. Reconsidering the Speculative Nature of Contemporary Urbanization* publicado en 2016. En 2014 el trabajo de *Ruinas* fue presentado por Javier Arpa dentro de la conferencia ‘learning from... Madrid’ que impartió en el *Canadian Center for Architecture*⁴. También la serie fue parte de la exposición colectiva ‘¿Estamos aquí?’ que comisariada por Elena Vozmediano se celebró en la galería Liebre de Madrid en 2015⁵; por lo tanto el proyecto ha sido efectivamente documentado, además de haberse difundido en otras áreas de conocimiento más allá del de las artes.

Por su parte, el capítulo dedicado a las vistas de Madrid se presentó en el ‘Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en Investigación y Docencia de la Fotografía’⁶ de Valencia en Octubre de 2017 bajo el formato de comunicación oral.

Por último, la serie fotográfica correspondiente a los Caprichos será incorporada a las actas del las ‘Jornadas sobre investigación artística basada en la práctica’ promovidas por el grupo de investigación laSIA, de la Universidad del País Vasco, bajo el formato de ensayo visual⁷.

De este modo, vemos reflejadas las características de la investigación basada en la práctica propuesta anteriormente, en la que la obra generada pretende ser, no tanto un documento o una catálogo de lugares, sino más bien una reflexión sobre el territorio, capaz de generar debate, y de dialogar con otras disciplinas afines que trabajen en el ámbito del paisaje urbano.

Por último, considero que este trabajo se suma a los ya existentes sobre la ciudad de Madrid. Los temas tratados son aportaciones a un conflicto que actualmente genera debate y proyectos de investigación, como puede ser el “Atlas de la turistificación, datos para la aproximación al impacto del turismo en

1) Disponible en: <http://hdl.handle.net/10171/42476>

2) Hay una versión digital en el repositorio de la Universidad: <http://eprints.ucm.es/27923/>

3) Púese ver en: <http://archleague.org/2012/10/a-21st-century-grand-tour-a-photographic-series-by-ricardo-espinosa/>

4) La conferencia está en: <https://www.youtube.com/watch?v=ChJMjwDvso>

5) Puede leerse una crónica aquí: <http://www.makma.net/territorio-y-arte/>.

6) Se puede encontrar información sobre el congreso en: <http://www.masterfotografia.es/congreso/>

7) Se puede encontrar información sobre el congreso aquí: <http://www.lasiaweb.com/es/2017/06/13/jornadas-sobre-investigacion-artistica/>

Madrid” (2017) presentado recientemente en la Casa Encendida de Madrid. Por ello considero que puede ser oportuno el ampliarlo sucesivamente con nuevas líneas de investigación. Hemos visto cómo la gestión pública del territorio es fundamental para determinar el desarrollo que se plantea en la ciudad. El ensanche sur de Alcorcón es un ejemplo de dicha gestión ligada a la construcción de vivienda social. Se debería ampliar este estudio a la ciudad de Madrid, para ver, como también aquí la construcción y promoción de vivienda pública determina cuáles son las zonas de expansión residencial. Ha sido una potente herramienta utilizada desde la Comunidad de Madrid a través del IVIMA (Instituto de la Vivienda de Madrid, ahora denominado Agencia de Vivienda Social de la Comunidad de Madrid) y desde el Ayuntamiento con la EMVS (Empresa Municipal de Vivienda y Suelo). Comenzar confeccionando un mapa de las diferentes actuaciones que han realizado ambas agencias, permitiría visualizar la ubicación de las mismas, y entender qué tipo de ciudad han planteado.

Del mismo modo, hemos visto cómo la empresa privada también juega un papel fundamental a la hora de posicionarse en la ciudad y ser un elemento clave para la configuración del paisaje urbano, teniendo en cuenta las políticas de dispersión que ha utilizado los últimos años. Al respecto, y aunque he incluido la sede de la agencia EFE entre las vistas como ejemplo, cabría estudiar qué sucede con las empresas y organismos dependientes de la administración pública, pues ya se advierte una tendencia similar en ellas.

También creo que sería interesante ampliar la línea temporal que muestra la evolución de la representación del paisaje intervenido de las páginas 30-31 del capítulo 2, incluyendo otros campos afines como puede ser el cine o la pintura. Para este trabajo he preferido centrarlo en la fotografía por ceñirme al motivo de estudio, pero abrirlo favorecería la creación de nuevas lecturas.

Como he tratado de mostrar a lo largo de este proyecto, considero el paisaje urbano un excelente e interesante campo de trabajo, que va mutando al ritmo de nuestra manera de entender la ciudad, y que por ello es reflejo de la sociedad que somos. He planteado estas posibles líneas de investigación futura, pero considero la ciudad como fructífero campo de trabajo, del que podemos obtener conclusiones que deben ser consideradas a la hora de planificar nuestro futuro como sociedad, y por ello, como un importante lugar de estudio.

- [1] Llorens, M (1987). *Derribo del edificio de viviendas en la Av. Icària nº 100*. [Positivo digital a partir de un negativo de papel]. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.martilllorens.com>
- [2] Martínez Sánchez, J. (ca. 1867). *Puente de las Rochela.: en el ferrocarril de Tarragona a Montblach en 1867* [Papel albúmina]. Madrid: Biblioteca Nacional de España
- [3] Baltz, L. (1974). *South Corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa*, de la serie *The New Industrial Parks near Irvine, California* [Gelatin silver print]. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- [4] Niépce, J. N. (ca. 1826). *View from the Window at Le Gras (Retouched)* [Heliografía]. Austin: Harry Ransom Center.
- [5] Daguerre (1839). *Vista del bulevar del Temple* [Daguerrotipo]. Múnich: Bayerische National Museum
- [6] Bayard, H. (1842). *Moulin de la Galette (Montmartre)* [Salted paper print]. Chicago: Art Institute of Chicago
- [7] Fox Talbot, W.H. (1843). *Boulevards des Capucienes et des Italiens avec la rue de la Chaussée d'Antin* [Tirage sur papier salé d'après négatif papier (calotipo)]. París: Musée Carnavalet.
- [8] Gros, J.B.L. (1850). *Athènes : l'Acropole, les Propylées et la Tour des Vénitiens* [Daguerrotipo]. París: Bibliothèque nationale de France.
- [9] Marville, Ch. (ca. 1865). *Rue de Constantine* [Albumen silver print from glass negative]. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

- [10] Watkins, C. E. (1867). *Cape Horn near Celilo* [Albumen silver print from glass negative]. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- [11] Martínez Sánchez, J. (1867). *Acueducto de Teruel* [Papel a la albúmina a partir de negativo de colodión húmedo]. Pamplona: Universidad de Navarra
- [12] (Atribuida a) Jackson, W.H. (ca. 1880). *Puente Infernillo* [Albumen silver print]. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.
- [13] Atget, E. (1898). *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève* [Gelatin silver printing-out-paper print]. Nueva York: Museum of Modern Art.
- [14] Atget, E. (1925). *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève* [Gelatin silver printing-out-paper print]. Nueva York: Museum of Modern Art.
- [15] Abbott, B. (1936). *Park Avenue and 39th Street* [Gelatin silver photograph]. Nueva York: Brooklyn Museum.
- [16] Evans, W. (1936). *Billboards and Frame Houses, Atlanta, Georgia* [Gelatin silver print]. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- [17] Stoller, E. (1958). *Seagram building* [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://ezrastoller.com/>
- [18] Shulman, J. (1967). *'The Saltbox' and 'The Castle'* [Gelatin silver print]. Los Ángeles: Julius Shulman Photography Archive, Research Library at the Getty Research Institute.
- [19] Ruscha, E. (1965). *Some Los Angeles Apartments, 6565 Fountain Ave* [Gelatin silver print]. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.
- [20] Graham, D. (1965). *Homes for America* [35mm color slides]. Nueva York: Museum of Modern Art.
- [21] Shore, S. (1974). *Uncommon Places. Holden Street, North Adams, Massachusetts, July 13, 1974* [Chromogenic color print]. Nueva York: Museum of Modern Art.

[22] Becher, B. y Becher, H. (1980). *Wassertürme* [Gelatin silver prints]. Nueva York: Guggenheim.

[23] Basilico, G. (1985). *Bord de mer, littoral de la Manche et de la mer du Nord* [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/photographie/7812>

[24] Guidi, G. (1983). *Piovolo, Cesena* [stampa cromogenica / carta]. Cinisello Balsamo (Milán): Museo di Fotografia Contemporanea.

[25] Jodice, F. (2009). *What We Want, Dubai* [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.francescojodice.com>

[26] Princen, B (2009). *Cooling plant, Dubai* [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/05/11/refuge-five-cities-by-bas-princen.html>

[27] Vergara, C.J. (2016). *N. 44th Street at Lancaster Ave., Philadelphia*. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.camilojosevergara.com/>

[28] Mars Rover Curiosity - NASA/JPL-Caltech/MSSS (2016). *Farewell to Murray Buttes (Image 2)*. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <https://mars.nasa.gov/multimedia/images/farewell-to-murray-buttres-image-2&s=2>

[29] Bleda, M. y Rosa, J. (2013). *Prontuario / III. Madrid* [Impresión mediante tintas pigmentadas sobre papel de algodón]. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/-iii/>

[30 y 31] Laguillo, M. (1992-1993). *Madrid (Las afueras)*. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://manololaguillo.com/?portfolios=madrid-1992-1993>

[32] Llorens, M. (2012). *Garita en el Baluarte de la Lengua de Sierpe, junto a la Luneta de Mar*. De la serie *Estratos* [Negativo de papel encerado. Reproducción por luz transmitida]. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.martillorens.com/works/places/estratos/>

- [33] Bleda, M. y Rosa, J. (1994-1996). *Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707*. De la serie *Campos de batalla* [Inyección de tinta sobre papel de algodón]. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/--espana/>
- [34] Ribas, X. (2009). nr 6 De la serie *Ceuta Border Fence* [Pigment prints]. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.xavierribas.com/>
- [35] Yeregui, J. (2016). *Lindes*. Dentro del proyecto *Acta de replanteo* [inyección de tinta sobre papel de algodón]. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.jorgeyeregui.com/acta-de-replanteo/>
- [36] Alves de Oliveira, A. (2015). *Meeting room, Law firm*. Dentro del proyecto *The Politics of the Office* [C types prints mounted on Diassec]. [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.andreiaoliveira.net/index.php/work/office/>
- [37] Marcinkoski, Ch. (2011). *Cerro Almodóvar*.
- [38] Espinosa, R. (2009). *Visita al ensanche de Carabanchel*.
- [39] Volvo Trucks - The Epic Split feat. Van Damme (Live Test) (2011). [Online]. Acceso 19 agosto 2017, en <https://www.youtube.com/watch?v=M7FIvfx5J10>
- [40] Arpa, J. (2011). *Esquiador de fondo en Valdebebas*.
- [41] Joli, A. (1759). *Interior del templo de Neptuno en Paestum* [Óleo sobre lienzo]. Caserta: Palazzo Reale.
- [42] Canaletto (1740). *Capricho con un carro que pasa por un puente* [Aguafuerte]. Colección privada
- [43] England, W. (1859). *Niagara Suspension Bridge* [Albumen silver print]. Nueva York: Museum of Modern Art.

Aguilera, J. (noviembre 1994). Bajo el resplandor Olímpico. El deporte como bien de consumo. *Diseño Interior*, 40, 4-5.

Alguacil Gómez, J. (2011). *Cómo se hace un trabajo de investigación en sociología*. Madrid: Los libros de la catarata.

Alpers, S. (1987). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

Alted Vigil, A y Sánchez Belén, J.A. (2006). *Métodos y técnicas de investigación en historia moderna e historia contemporánea*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Alves de Oliveira, A. (2015). *The politics of the office: space, power, and photography*. [Tesis doctoral no publicada] Universidad de Westminster, Londres.

Anuario de sociedades, consejeros y directivos (1991). Madrid: Dicodi

Anuario de sociedades, consejeros y directivos (1993). Madrid: Dicodi

Arena, G. (2013). Francesco Jodice - Artista, Italia: A Mosaic of Reality. [entrevista en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.landscapistories.net/interviews/67-2013-francesco-jodice?lang=it>

Armengol, D. (2016). Los paisajes indecisos. En Yeregui, J., Armengol, D., y Tabacalera Promoción del Arte. *Acta de replanteo: 16.09-13.11.2016, La Fragua, Tabacalera*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, S.G. de Documentación y Publicaciones.

Arnaldo, J. (2004). Pintura europea de vistas de los siglos XVIII y XIX y gabinete de pintura colonial. En Arnaldo, J. (Ed.) *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Vol. I.* (pp. 173-175). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Augè, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Augè, M. (1992). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Ayuntamiento de Alcorcón (2015). *Plan de Movilidad Urbana Sostenible del municipio de Alcorcón*. [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.ayto-alcorcon.es/documentos/descargar?path=Movilidad\plan_de_movilidad_urbana_sostenible_de_alcorcon_pmus_.pdf

Badger, G. (2009). *La Genialidad de la fotografía: Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume.

Base de Datos de las principales empresas españolas. 100.000 empresas (54a ed.). (2012/2013). Madrid: Dicodi

Basilico, G. (2008). *Arquitecturas, ciudades, visiones: Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica.

Belinchón, S. (2012). *Sun pictures in Spain*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.

Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin *Obras: Libro 1, Vol. 2* (pp. 51-85). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros.

Bisbal Grandal, I. (2011). Fotografía y paisaje contemporáneo: conceptos y métodos. *Proyecto, progreso, arquitectura*, 4, 44-55.

Blasco, S. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones asimétricas.

Bleda, M. y Rosa, J. M. (2010). *Memoriales*. [exposición: Real Jardín Botánico de Madrid, del 9 de junio al 25 de julio de 2010]. Madrid: La Fábrica.

Bleda, M y Rosa, J. (sin fecha). *Campos de batalla*. [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://bledayrosa.com/files/batallas.pdf>

Bomford, D. y Finaldi, G. (1998). *Venice through Canaletto's Eyes*. Londres: National Gallery Publications Limited.

Borgdorff, H. (2010) El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación)*, 13, 25-47.

Borja-Villel, M.J., Alberro, A., Alter, N. M., Buskirk, M., Navarro V. y Herrero, S. (2012). *Hans Haacke: Castillos en el aire*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Brunet, F. (1996). Análisis económico de los juegos olímpicos de Barcelona'92: recursos, financiación e impactos. En M. de Moragas y M. Botella (Eds.), *Las Claves del Éxito. Impactos sociales, deportivos, económicos y comunicativos de Barcelona'92*. (pp. 250-285). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Centros de Estudios Olímpicos y del Deporte.

Busch, W. (2001). Landscape: the road to independence. En Frings, J., Thyssen-Bornemisza, H. H., & Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. *Landscapes from Brueghel to Kandinsky: The exhibition in honour of the collector Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza*. (pp. 16-27). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.

Buttard, A. (1996). *Lleida panorama*. Barcelona: Actar.

De Castro, C. (1997). *La geografía en la vida cotidiana: De los mapas cognitivos al prejuicio regional*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

De Certeau, M. (2008). Andar la ciudad. En *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 7, 1-17. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2008/06/bifurcaciones_007_reserva.pdf

- Calbet, J., y Castelo, L. (2002). *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento.
- Campany, D. (2015). La arquitectura a través de la fotografía: documento, publicidad, crónica, arte. En A. Pardo y E. Redstone (Eds.), *Construyendo Mundos. Fotografía y Arquitectura en la Era Moderna* (pp. 27-40). Madrid: Fundación ICO
- Canosa Zamora, E. y García Carballo, Á. (2012). La construcción de la marca Madrid. *Cuadernos Geográficos*, 51, 195-221.
- Capel, H. (1975). *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona: J. Batllo
- Capel, H. (2002). *La morfología de las ciudades*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Chiappe, D. (2008). *Gabriele Basilico: Intercity : premio internacional de fotografía de arquitectura 2007*, Fundación Astroc. Madrid: La Fábrica.
- Clément, G. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Corboz, A. (1975). Sur la prétendue objectivité de Canaletto. En *Arte Veneta*, 28, 205-218.
- Daniel, M. (2004). Mission Héliographique, 1851. En *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm
- Didi-Huberman, G. (2014). La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En A Jaar (Ed.), *La política de las imágenes* (pp. 39-67). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- EMGIASA (2014). *Plan de Viabilidad Empresa Municipal de Gestión Inmobiliaria de Alorcón, S.A.* [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.emgiasa.es/files/emgiasa/pdf/concurso_acreedores_ac/plan_de_viabilidad.pdf
- Entrevista a Alfonso Millanes. (Septiembre 2013). [Entrevista en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://volumen-mo.com/blog/2013/09/>

Fernández, H. (2005). Del Paisaje Reciente. En H. Fernández (Ed.), *Del Paisaje Reciente* (pp. 81-118). Madrid: Fundación ICO.

Fernández Polanco, A. (2008). *Destrucción y construcción del territorio: Memoria de lugares españoles*. Madrid: Editorial Complutense.

Fernández Polanco, A. (2014). Nuestras imágenes: breve genealogía de un conflicto disciplinar. En A. Fernández Polanco (Ed.), *Pensar las imágenes / Pensar en las imágenes* (pp. 199-228). Madrid: Editorial Delirio.

Fernández Ruiz, B. (2011). *Arquitecturas pintadas: Del Renacimiento al siglo XVIII*. [Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, del 18 de octubre de 2011 al 22 de enero de 2012 - Guía didáctica]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Florida, R. (2009). *Las ciudades creativas: Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona: Paidós.

García Algarra, F.J. (2011). *De Gran Vía al Distrito C. El patrimonio arquitectónico de Telefónica*. [Tesis doctoral no publicada]. UNED, Madrid.

Ghirri, L., Barbieri, O., Quintavalle, A. C., y Celati, G. (1984). *Viaggio in Italia*. Alessandria: il Quadrante.

Gilchrist, M., Larson, K., Lingwood, J., y Smithson, R. (1993). *Robert Smithson: el Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Graham, P. (2005). *Paul Graham: American night*. Gottingen: Steidl MACK.

Gray, C., y Malins, J. (2004). *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. Burlington: Ashgate.

Gómez Isla, J. (2010). Arquitecturas de lo invisible. En H. Edgerton, S. Mah, J. Gómez Isla, G. Kayafas, *Anatomía del movimiento* (pp. 14-15). [Catálogo exposición]. Madrid: La Fábrica.

Gómez Isla, J (2008). Eugène Atget y la belleza convulsa en la fotografía surrealista. En Instituto Superior de Economía Local (Málaga), *Cuadernos de gestión pública local* (pp. 289-306). Málaga: ISEL, Diputación Provincial de Málaga. [Disponible en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://isel.org/cuadernos-de-gestion-publica-local-i-2008/>

Gómez Mendoza, J. (2013). Madrid, 1985-2012: Del urbanismo de la austeridad al del crecimiento explosivo. en M Aguiló, *La construcción del Madrid actual* (pp 278-281). Madrid: Grupo ACS.

Hackworth, J. (2007). *The neoliberal city: Governance, ideology, and development in American urbanism*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

Harvey, D. (2009). *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.

Jacobs, J. (2013). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.

Jenkins, W. (1975). *New topographics: Photographs of a man-altered landscape*. Rochester, N.Y: International Museum of Photography at George Eastman House.

Jodice, F., y Petraglia, S. (1998). *Cartoline dagli altri spazi*. Milano: Motta fotografia.

Kennett, Ch. (2011). Barcelona'92 post-olímpica: deporte y multiculturalismo. En E.Fernández Peña, B. Cerezuela, M. Gómez Benosa, Ch. Kennett, M. de Moragas Spà (Eds.), *Mosaico olímpico: Investigación multidisciplinar y difusión de los estudios olímpicos: CEO-UAB, 20 años*. (pp. 189-106). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona y Centro de Estudios Olímpicos de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Krase, A. (2001). *Eugène Atget's Paris*. Colonia: Taschen.

Laguillo, M. (2007). *Barcelona: 1978-1997*. [exposición, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2 de marzo - 6 de mayo de 2007]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

Laguillo, M. (1999). *El gran formato: La cámara descentrable y la gestión del espacio*. Barcelona: GrisArt.

Laguillo, M. y Roma, V. (2013). *Razón y ciudad*: [Catálogo exposición]. Madrid: Fundación ICO.

Loukaitou-Sideris, A., y Banerjee, T. (1998). *Urban design downtown: Poetics and politics of form*. Berkeley: University of California Press.

Lynch, K. (1960). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Llorente, M. (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado.

Makarius, M., y Radzinowicz, D. (2004). *Ruins*. Paris: Flammarion.

Mari, A. (2005). *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

Márquez, M. B. (2004) Santiago Ramón y Cajal: algo más que un fotógrafo. *Ámbitos*, 11-12 , 139-153.

Marcinkoski, CH. [2015]. *The city that never was*. New York: Princeton Architectural Press

Marignier, J.L. (2012). Histoire de la redécouverte des procédés de l'invention de la photographie par Nicéphore Niépce. *Histoire de la recherche contemporaine*, Tomo I-N°2, 145-156.

Marot, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.

McLean, R. (26 Julio 2005). Financial History Lessons for Europe's New Members. *The New York Times*. [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.nytimes.com/2005/07/26/business/financial-history-lessons-for-europes-new-members.html>

Mha, S. (2008). *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad*. Madrid: Fundación ICO.

Muñoz, F. (2010). *Urbanización paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

Naef, W. J., Wood, J. N. y Heyman, T. T. (1975). *Era of exploration: The rise of landscape photography in the American West, 1860-1885*. [exposición: Albright-Knox Art Gallery y the Metropolitan Museum of Art]. Buffalo, N.Y.: Albright-Knox Art Gallery.

Naranjo, J. (2006). Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). En Naranjo, J. (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pardo Abad C. J. (2004). *Vaciado industrial y nuevo paisaje urbano en Madrid: Antiguas fábricas y renovación de la ciudad*. Madrid: Ediciones La Librería.

Pensada para los empleados. (Sin fecha). [En línea]. Acceso 19 agosto 2017, en http://www.santander.com/cs/cs/Satellite/CFWCSancomQP01/es_ES/Corporativo/Acerca-del-Grupo/Sede-corporativa/Pensada-para-los-empleados.html

Pérez Gallardo, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ribalta, J. (Ed.). (2016). *Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona / RM Verlag.

Ribalta, J. (2008). *Archivo universal: La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA.

Riis, J. A. (1997). *How the other half lives: Studies among the tenements of New York*. New York: Penguin Books.

Robinson, C., y Herschman, J. (1988). *Architecture transformed: A history of the photography of buildings from 1839 to the present*. New York: The Architectural League of New York.

Robles Tardío, R. (2008). *Pintura de humo*. Madrid: Ediciones Siruela.

Rodríguez, D. y Borobia, M. (2011). *Arquitecturas pintadas: Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

Rodríguez Molina M. J., Sanchis Alfonso J. R., y López, B. M. (2014). *Una nueva visión de la fotografía española: La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia: Railowsky

Roger, A (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Santamaría, M y Martínez, P. (2017). *Atlas de la turistificación. Datos para la aproximación al impacto del turismo en Madrid*. Acceso 6 noviembre 2017, en <http://turistificacion.300000kms.net/>

Sequera, J. (2014). Gentrificación en el centro histórico de Madrid: el caso de Lavapiés. En R. Hidalgo y M. Janoschka (Eds.), *La ciudad neoliberal: gentrificación y exclusión en Santiago de Chile, Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid* (pp 233-255). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas*. Barcelona: Àmbit.

Shulman, J., Alexander, C. J., Musicant, M., y Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II. (2010). *Los Ángeles de Julius Shulman*. Madrid: La Comunidad de Madrid.

Sougez, M. L. (2011). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Steyerl, H. (2010). Aesthetics of resistance? Artistic research as discipline and conflict. *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, 8, 31-37.

Succi, D., Delneri, A., Canaletto, y Museo Thyssen-Bornemisza. (2001). *Canaletto: una Venecia imaginaria*. [exposición: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, del 29 de mayo al 2 de septiembre de 2001]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Theodore, N., Peck, J. y Brenner, N. (2009). Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados. *Temas Sociales*, 66, 1-11.

UN-Habitat (2011). *Las ciudades y el cambio climático: orientaciones para políticas. Informe mundial sobre asentamientos humanos 2011. Resumen ejecutivo*. [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <https://unhabitat.org/books/las-ciudades-y-el-cambio-climaticoorientaciones-para-politicas-spanish-language-version/>

Vergara, C. J. (sin fecha). *Camilo José Vergara: Tracking time*. [en línea]. Acceso 19 agosto 2017, en <http://www.camilojosevergara.com/About-This-Project/1>

Madrid,
Noviembre 2017